# próximo ato:

Questões da Teatralidade Contemporânea

*organização Fátima Saadi e Silvana Garcia*

Próximo Ato: questões da teatralidade contemporânea /
organização Fátima Saadi e Silvana Garcia. – São Paulo : Itaú Cultural, 2008.

ISBN 978-85-85291-84-6

1. Teatro. 2. Artes cênicas. 3. Teatro contemporâneo. I. Título.

CDD 792

# próximo ato:

Questões da Teatralidade Contemporânea

*organização Fátima Saadi e Silvana Garcia*

São Paulo 2008

LEI DE INCENTIVO À CULTURA
MINISTÉRIO DA CULTURA
Itaú cultural

apresentação institucional .06

apresentação .08

**TEATRALIDADE CONTEMPORÂNEA: PERSPECTIVAS TEÓRICAS** .12

o insight de benjamin e o herói da cena contemporânea (laymert garcia dos santos) .14

teatralidade e ética (óscar cornago) .20

elementos para uma cartografia da grupalidade (peter pál pelbart) .32

**POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS** .38

poéticas de hoje e poéticas de ontem (clóvis massa) .40

transit existence – a contemporaneidade do teatro. estratégias estéticas e o desejo da identidade transcultural (günther heeg) .48

notas sobre dramaturgia modernista e desumanização (sérgio de carvalho) .58

um mapa da dramaturgia contemporânea: uma perspectiva britânica (michael billington) .72

.80 **TEATRO DE GRUPO**

.82 a propósito do teatro de grupo. ensaio sobre os diferentes sentidos do conceito (béatrice picon-vallin)

.90 experimentação e realidade: grupos e modos de criação teatral no brasil (kil abreu)

.96 **PROCESSOS DE CRIAÇÃO – ENTREVISTAS**

.112 stefan kaegi: o teatro em trânsito

.118 antônio araújo: o teatro nas entranhas da cidade

.132 catherine marnas: o compartilhamento dos sentidos

.144 **BIOGRAFIAS**

.149 **CRÉDITOS**

# apresentação institucional

dramáticas, mostras de vídeo e relatos de experiências. Em 2003, o papel do artista e o questionamento estético e político foi o assunto tratado na palestra da professora Silvia Fernandes e do diretor teatral Fernando Kinas. O segundo encontro abordou os vínculos entre a produção artística e a atualidade histórica. Como desdobramento desse tema, a terceira edição dedicou o espaço a encenadores e dramaturgos que trabalham com textos clássicos no universo contemporâneo. Tanto em 2004 quanto em 2005, a pesquisadora e dramaturga Silvana Garcia conceituou e orientou as atividades. Para 2006, foi proposta a discussão sobre o papel do teatro como lugar de questionamento ideológico, artístico, político e econômico. Essa edição ampliou o diálogo com universidades e escolas de teatro, além de promover o intercâmbio de experiências com criadores de outros estados brasileiros. No Próximo Ato de 2007, o debate sobre o lugar e o significado do teatro

Há cinco anos, o **Próximo Ato – Encontro Internacional de Teatro Contemporâneo** abre um importante espaço para a reflexão e a prática do teatro, com a participação de artistas e intelectuais brasileiros e estrangeiros. A cada edição anual, grandes temas orientam debates, oficinas, leituras dramáticas, mostras de vídeo e relatos de experiências.

Em 2003, o papel do teatro para o questionamento estético e político foi o assunto tratado, com consultoria da professora Silvia Fernandes e do diretor teatral Fernando Kinas. O segundo encontro abordou os vínculos entre a produção artística e a atualidade histórica. Como desdobramento desse tema, a terceira edição dedicou o espaço a encenadores e dramaturgos que trabalham com textos clássicos no universo contemporâneo. Tanto em 2004 quanto em 2005, a pesquisadora e dramaturga Silvana Garcia conceituou e orientou as atividades.

Para 2006, foi proposta a discussão sobre o papel do teatro como lugar de questionamento ideológico, artístico, político e econômico. Essa edição ampliou o diálogo com universidades e escolas de teatro, além de promover o intercâmbio de experiências com criadores de outros estados brasileiros. No Próximo Ato de 2007, o debate sobre o lugar e o significado do teatro de grupo na produção brasileira contemporânea foi aprofundado, fomentando até uma rede de grupos teatrais no Brasil. Participaram do conselho das duas edições: Antônio Araújo, diretor do Teatro da Vertigem; José Fernando Peixoto de Azevedo, diretor do Teatro de Narradores; e Maria Tendlau, fundadora, entre outros, da Companhia do Latão e atriz da Companhia Coisa Boa.

A importância desses encontros está na possibilidade de refletir sobre seus conteúdos. E ***Questões da Teatralidade Contemporânea,*** organizado por Fátima Saadi e Silvana Garcia, abarca parte das discussões promovidas nas cinco primeiras edições do programa.

O Próximo Ato e esta publicação tem o apoio de instituições preocupadas em contribuir para a formação do pensamento sobre a arte contemporânea. Assim, o Itaú Cultural agradece ao British Council, ao Consulado Geral da França, ao Goethe Institut – São Paulo, e ao Centro Cultural da Espanha – São Paulo (Agência Espanhola de Cooperação Internacional para o Desenvolvimento).

A edição deste livro completa o perfil do Encontro Internacional de Teatro Contemporâneo, garantindo o registro e compartilhamento dos resultados com um público maior. A publicação será distribuída gratuitamente a instituições culturais, educacionais e de preservação da memória artística.

**Instituto Itaú Cultural**

# apresentação

O exercício de se pensar o teatro hoje exige o recurso de diversos instrumentos críticos, considerando-se a multiplicidade de formas que ele assume e a ampla gama de questões que suscita. Esse foi o pensamento que nos orientou na definição deste volume. Já na escolha do título pretendemos indicar essa diversidade e reafirmar o propósito de discutir aspectos variados da teatralidade contemporânea, justapondo diferentes pontos de vista com o intuito de oferecer ao leitor a possibilidade de construir seu próprio caminho no interior dessa rede de reflexões de grande densidade conceitual. A fonte para a constituição do sumário é o encontro Próximo Ato, criado em 2003, que a cada ano, desde então, convida intelectuais e artistas a apresentar suas ideias em um fórum internacional, com a intenção de alimentar a reflexão sobre o teatro, combinando experiências dos cinco países – Alemanha, Brasil, Espanha, França e Grã-Bretanha – que integram

*E o que faz uma teoria? Sua tarefa essencial*
*é propor questões à realidade*
Milton Santos

O exercício de se pensar o teatro hoje exige o recurso de diversos instrumentos críticos, considerando-se a multiplicidade de formas que ele assume e a ampla gama de questões que suscita. Esse foi o pensamento que nos orientou na definição deste volume. Já na escolha do título pretendemos indicar essa diversidade e reafirmar o propósito de discutir aspectos variados da teatralidade contemporânea, justapondo diferentes pontos de vista com o intuito de oferecer ao leitor a possibilidade de construir seu próprio caminho no interior dessa rede de reflexões de grande densidade conceitual.

A fonte para a constituição do sumário é o encontro Próximo Ato, criado em 2003, que a cada ano, desde então, convida intelectuais e artistas a apresentar suas idéias em um fórum internacional, com a intenção de alimentar a reflexão sobre o teatro, combinando experiências dos cinco países – Alemanha, Brasil, Espanha, França e Grã-Bretanha – que integram a curadoria do evento. Do temário do projeto, de suas sucessivas edições, destacamos os principais recortes que compõem este livro. Também a partir dele propusemos a grade de autores que foram convidados a escrever novos textos ou que autorizaram a reprodução de suas intervenções apresentadas no plenário do evento.

Estruturamos este volume em quatro blocos, visando constituir, na soma das contribuições, um quadro sobre os aspectos mais importantes do teatro da contemporaneidade.

No primeiro bloco, definimos um recorte teórico mais amplo, tomando como ponto de partida questões que concernem diretamente à teatralidade cênica, mas que abrangem também outras áreas do conhecimento que contribuem para a compreensão do teatro em sua dimensão social e política. O texto do sociólogo Laymert Garcia dos Santos, por sua importância filosófica, ao especular sobre a possibilidade de o teatro abarcar o mundo contemporâneo, serve-nos plenamente como introdução e abre o livro. Segue-se a ele o ensaio do pesquisador espanhol Óscar Cornago, que delineia o tema da teatralidade de uma perspectiva vertical, e oferece um denso painel dos conceitos e noções necessários para a compreensão do fenômeno. Fechando esse bloco, o filósofo Peter Pál Pelbart, coordenador da Companhia Teatral Ueinzz, destaca, em seu ensaio, o tema da grupalidade – que ganha ressonância nos ensaios dedicados ao teatro de grupo mais adiante –, submetendo-o ao crivo das teorias filosóficas contemporâneas, em especial Gilles Deleuze e Félix Guattari.

No segundo bloco, focalizamos as poéticas contemporâneas e propomos discussões sobre os modos atuais de construção da dramaturgia e da cena. O pesquisador gaúcho Clóvis Massa teve a seu cargo o tratamento da questão, constituindo um amplo painel de referências teóricas, tanto de uma visada histórica como de uma perspectiva sincrônica, e agregando exemplos de práticas cênicas contemporâneas. Na seqüência, o professor Günther Heeg, da Universidade de Leipzig, introduz a discussão de temas atuais como identidade transcultural e globalização,

dando corpo à análise com remissões à tradição e à produção contemporânea do teatro alemão. O ensaio do diretor e pesquisador Sérgio de Carvalho propõe uma reflexão sobre a dramaturgia moderna universal, construindo um percurso crítico que repassa autores fundamentais para o pensamento sobre o binômio teatro e sociedade, como Bertolt Brecht, Peter Szondi e Jean-Pierre Sarrazac. Michael Billington, crítico do jornal britânico *The Guardian*, valendo-se de exemplos extraídos da vigorosa dramaturgia inglesa, alimenta a discussão sobre o lugar da dramaturgia na produção cênica contemporânea, e traça um esboço panorâmico das formas e temas que constituem hoje esse repertório, com destaque para a última década.

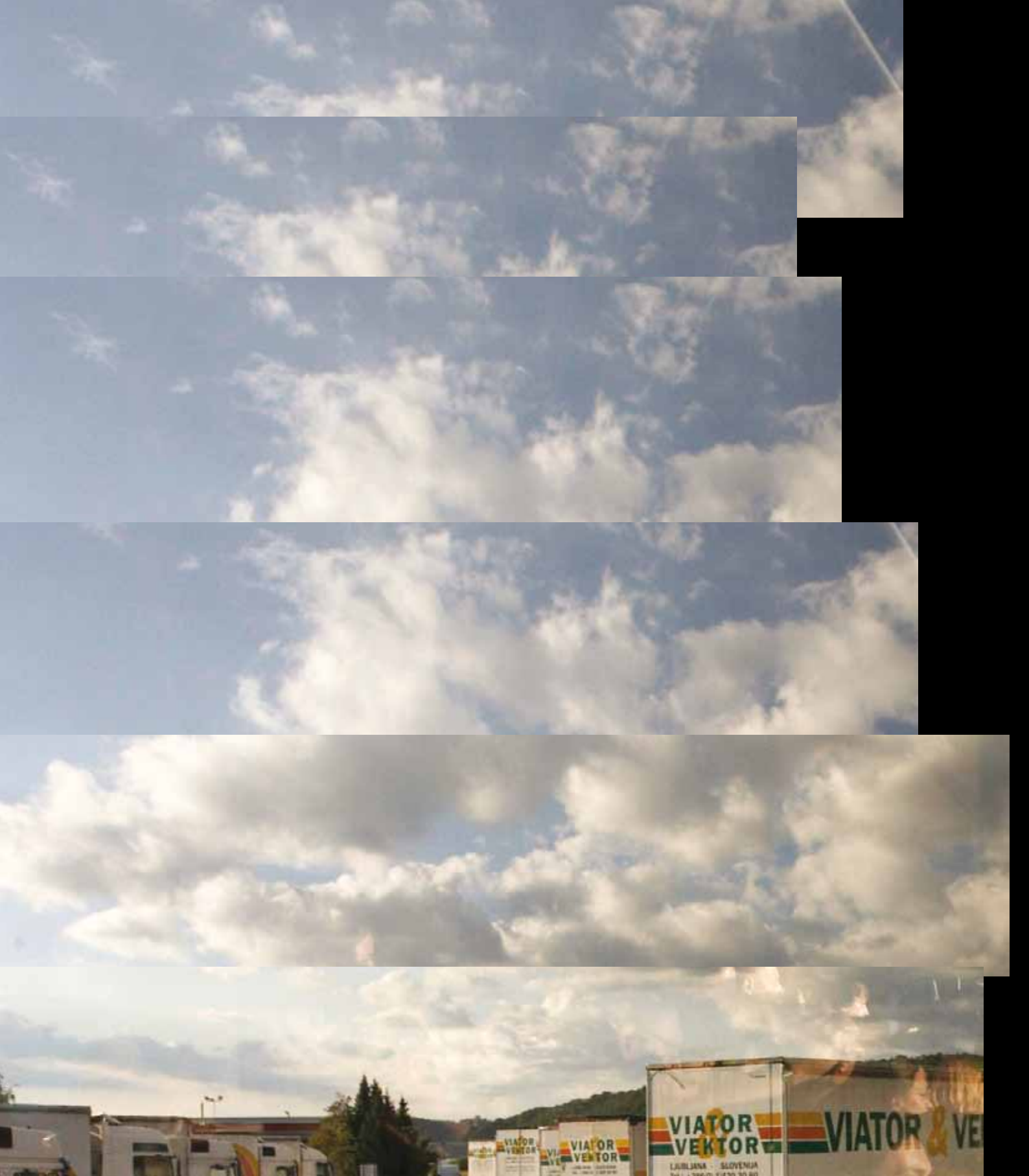
No terceiro bloco, abordamos o fenômeno teatral como lugar de criação coletiva, em seus diversos modos de organização, tendo em vista a candência que o tema do teatro de grupo adquiriu na última década entre nós. Centramos as análises em dois países, França e Brasil, que têm lugar consagrado na tradição do chamado teatro de grupo. Béatrice Picon-Vallin, pesquisadora do Centre National de la Recherche Scientifique, põe em questão a própria definição de teatro de grupo e ilustra sua reflexão com uma breve incursão na história desse segmento da produção, resgatando a experiência de grupos pioneiros no cenário europeu, como o Taganka, em Moscou, e o Théâtre du Soleil, em Paris. Do lado brasileiro, o jornalista e crítico Kil Abreu apresenta um quadro sobre o importante movimento de teatro de grupo que ganha fôlego em várias capitais brasileiras, destacando a produção de diversos coletivos e debatendo temas que são recorrentes na vivência dos grupos, como a noção de processo colaborativo e engajamento político.

Por fim, o quarto bloco é constituído por entrevistas com três criadores, que trazem experiências bastante diferenciadas entre si, mas têm em comum a consistência de seus projetos artísticos e a atualidade do diálogo que estabelecem com as questões da cena contemporânea. O suíço Stefan Kaegi comenta os experimentos de seu coletivo, o Rimini Protokoll, com sede em Berlim, cujo trabalho repercute em várias partes do mundo, já que seus trabalhos não apenas desafiam as formas tradicionais da teatralidade como também embaralham nacionalidades, combinando sua criatividade à de atores e não-atores das localidades onde são produzidos. A francesa Catherine Marnas expõe sua trajetória como encenadora versátil, que alia em seu repertório textos clássicos e autores contemporâneos, entre estes, dramaturgos grandemente inovadores como Bernard-Marie Koltès. Ela discorre ainda sobre os diretores que a influenciaram e sobre sua experiência como pedagoga. Concluímos o segmento de entrevistas com o depoimento do paulista Antônio Araújo, que se inclui na geração de encenadores brasileiros que iniciaram seus trabalhos nos anos 1990. Diretor do Teatro da Vertigem, ele nos introduz nos bastidores dos processos de pesquisa e criação artísticas desenvolvidos por seu coletivo, que resultaram em um dos repertórios mais significativos do panorama da produção nacional.

Esperamos que este volume, um conjunto tão rico de experiências e reflexões, cumpra plenamente o propósito de ser uma fonte de estudo estimulante, capaz de atrair o interesse do leitor para as muitas referências que se abrem com base nos ensaios e entrevistas, originados dos encontros Próximo Ato, que assim se expandem em seu alcance. E sirva de alimento para os processos de criação e de reflexão dos artistas, pensadores e estudantes que o consultarem. Ampliando a formulação do geógrafo Milton Santos, entendemos que à arte cabe provocar nossa capacidade de indagar, mais do que nos oferecer respostas. Nesse sentido, acreditamos que, com a inestimável contribuição de todos os intelectuais e pesquisadores aqui reunidos, haverá, para quem quiser empreender esse caminho, muitos e férteis questionamentos a serem formulados.

**Fátima Saadi**
**Silvana Garcia**

# teatralidade contemporânea: perspectivas teóricas


VIATOR
VEKTOR
LJUBLJANA - SLOVENIJA
VIATOR & VE

# o insight de benjamin e o herói da cena contemporânea

*Laymert Garcia dos Santos*

Em julho de 2002, aconteceu em Delfos o VI Encontro Internacional sobre Teatro de Tema Antigo, promovido pelo Centro Cultural Europeu. Ali se encontraram helenistas, teatrólogos, artistas, psicanalistas, críticos e outros especialistas para debater suas pesquisas e reflexões sobre a tragédia grega e assistir às montagens das peças em pauta, realizadas por grupos de vários países, escolhidas pela direção do evento. Em cada edição do encontro, é costume homenagear uma personalidade ligada à cultura clássica. Nesse ano, o convidado especial foi Józef Szajna. Szajna se destacou como artista plástico e como diretor de teatro, na Polônia, ao construir uma obra marcada por sua experiência-limite vivida durante quatro anos como prisioneiro em Auschwitz. Em certo sentido, foi o fato de ter vivido e sobrevivido a uma das maiores tragédias do século XX e de toda a história que o levou a encenar tragédias gregas, bem como a *Divina Comédia*, de Dante. Pois bem:

> "Na época de Homero" – escreveu Walter Benjamin, em 1935-1936, no parágrafo final de *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica* –, "a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem."[1]

Foi Ariella Azoulay, em seu livro *Death's Showcase*, quem chamou minha atenção para a extrema atualidade do insight de Benjamin, ao problematizar o modo como a presença da morte na fotografia, no museu e na televisão efetiva o espetáculo eminentemente contemporâneo da autodestruição do humano e as implicações políticas desse processo, para além da polarização fascismo-comunismo em que o filósofo pensou a questão.[2]

Azoulay não tratou do teatro. Mas, no insight de Benjamin, o mundo se configura como uma cena na qual a humanidade vive uma tragédia. Só que agora como ator *e* como espectador. A tentação é grande de se perguntar: quem é o herói nessa cena? E como ele nela se inscreve? Em outras palavras: como seria possível figurar o destino trágico do humano em termos teatrais contemporâneos?

Gostaria de explorar um pouco o problema, com base em três exemplos, a meu ver, paradigmáticos da situação em que vivemos.

***

O primeiro deles me é trazido por textos dos últimos anos de Heiner Müller. Em *O Bloco Mommsen*, perguntando-se por que o grande historiador desistiu de escrever o volume no qual trataria da decadência do Império Romano, o poeta descobre a razão enquanto folheia as anotações de curso de Mommsen, num restaurante chique da Berlim pós-reunificação. Na mesa ao lado, almoçavam dois "heróis dos novos tempos", larvas do capital, um corretor de câmbio e um comerciante. O diálogo, miserável, versava sobre a competição pelo dinheiro e sobre a necessidade de preparar-se para ela, na infância.

> *Ruídos de animais. Quem gostaria de pôr isto por escrito*
> *Com paixão o ódio não vale a pena, o desprezo gira em falso*
> *Pela primeira vez compreendi vossa inibição em escrever*
> *Camarada professor*

A questão assim levantada por Müller – como escrever a tragédia contemporânea se os heróis são nulos a ponto de inibirem o desejo de escrever? – é retomada no poema *Ájax*, por exemplo:

> *[...] eis-me*
> *refletindo sobre a possibilidade*

*de escrever uma tragédia Santa nobreza*
*num hotel de Berlim capital irreal*

Cercado por uma Europa exangue, pelas vicissitudes da história que lima as garras da revolução e consagra o triunfo do dinheiro, o poeta lê *Ájax*, de Sófocles, em busca de inspiração. De repente a história dessa experiência de vivissecção em que uma deusa lunática brinca de esconde-esconde com um homem se atualiza e Ájax irrompe no texto, por um momento. Mas logo a tragédia sucumbe, aos golpes dos gulags de Hitler e Stalin e da banalização contemporânea:

*Que texto deveria eu colocar em sua boca*
*Ou enfiar em sua goela*

Flashes trans-históricos da cultura ocidental, que vão da guerra de Tróia ao século XX, riscam a página do poema. Levado pela embriaguez das velhas imagens, o poeta tenta escrever. Mas logo é tomado pelo cansaço causado pelo murmúrio interminável da televisão: CONOSCO VOCÊ ESTÁ NA PRIMEIRA FILA. Na primeira fila – na memória do poeta emerge o título de um livro homônimo, relatório sobre os comunistas mortos na guerra contra Hitler, jovens como os incendiários de hoje que caem solitários e anônimos no reino das mercadorias. De novo em cena, Ájax agoniza, contorcendo-se sobre a espada, na praia de Tróia.

*Na neve que sussurra na tela*
*Os deuses estão de volta após o fim dos programas*

A nostalgia pela rima pura então se consuma e, enquanto Ájax perde sangue, o poeta percebe que

*O último programa é a invenção do silêncio.*

***

Os dois poemas de Müller parecem nos indicar uma dupla impossibilidade de encenar o herói. Por um lado, os heróis que nossa sociedade disponibiliza são tão nulos que incitam ao silêncio; por outro, os que mereceriam tratamento trágico desaparecem na indiferença geral e nem chegam a ser percebidos como figuras heróicas. Em suma, ao que parece, o poeta precisa calar-se por falta de material! Se a tragédia surge como um anacronismo, é porque a tragédia contemporânea não pode ser nomeada, não tendo, portanto, como se atualizar... O que não quer dizer, evidentemente, que ela não exista.

Assim, o desencontro da sociedade consigo mesma é tão grande que ela não pode reconhecer os seus heróis trágicos. E aqui entra o meu segundo exemplo.

Em julho de 2002, aconteceu em Delfos o XI Encontro Internacional sobre Teatro Grego Antigo, promovido pelo Centro Cultural Europeu. Ali se reúnem anualmente helenistas, teatrólogos, artistas, psicanalistas, críticos e outros especialistas para debater suas pesquisas e reflexões sobre a tragédia grega e assistir às montagens das peças em pauta, realizadas por grupos de vários países, escolhidas pela direção do evento. Em cada edição do encontro, é costume homenagear uma personalidade ligada à cultura clássica. Nesse ano, o convidado especial foi Józef Szajna.

Szajna se destacou como artista plástico e como diretor de teatro, na Polônia, ao construir uma obra marcada por sua experiência-limite vivida durante quatro anos como prisioneiro em Auschwitz. Em certo sentido, foi o fato de ter vivido e sobrevivido a uma das maiores tragédias do século XX e de toda a história que o levou a encenar tragédias gregas, bem como a *Divina Comédia*, de Dante. Pois bem: embora fosse o homenageado, Szajna foi agendado para a penúltima hora do último dia do encontro. Seu tempo de intervenção era reduzido demais para permitir-lhe mostrar os dois curtas-metragens sobre sua atividade plástica e teatral e ele falou a uma escassa e quase entediada platéia, num clima de fim de festa.

Tudo se passou como se não houvesse novidade alguma no que aquele velho enérgico de 80 anos pudesse dizer para um público tão sábio e tão advertido. Mas, na verdade, aqueles que buscavam com tanta avidez o *sentido* da tragédia pareciam não se dar conta de que Szajna podia ser visto como um herói trágico vivo que estava ali, diante deles, e que sua fala poderia ser ouvida nesse registro.

Tomando a palavra, ali, em Delfos, a poucos passos do santuário de Apolo, Szajna lançou uma espécie de oráculo. Disse que vivemos o fim dos tempos e a tragédia, hoje, é a letargia dos homens; anunciou que o Ocidente vive a sua decadência e que a renovação vem do Oriente, recorrendo à metáfora de um formigueiro, negro das formigas se agitando (o Ocidente), branco das larvas (o Oriente como devir). Esclareceu que a autoridade de sua fala se originava em sua experiência no campo – ali, emparedado por 16 dias numa solitária tão pequena que nem sequer lhe permitia deitar-se, obrigando-o, portanto, a revirar seu corpo em intervalos regulares, ora de cabeça para baixo, ora para cima, para impedir que as articulações das pernas estourassem. Szajna, num determinado momento, sentiu-se "como não-existente, invisível, seguro, e porque seguro... com esperança". Nesse momento de passividade total, não havia mais perigo, nada: não havia tempo, não havia corpo, não havia emoção, não havia pensamento: "Eu era zero, não um número".

Ele nos contou ainda que essa experiência o havia feito nascer de novo, que agora vivia uma segunda vida, mas que não a considerava como "pessoal"; por isso não havia rancor, ódio ou ressentimento contra os alemães. É que, a partir dela, passara a ver tudo numa perspectiva do tempo, isto é, na perspectiva de quem pergunta: por que me fora dado viver esses tempos? Nessa perspectiva, que é a da humanidade num determinado momento, Szajna acredita que tem uma "missão": se sobreviveu, foi para dizer aos homens que a humanidade precisa perceber, acordar, caso contrário terá um futuro funesto. Mais ainda: que sua advertência importa porque procede da visão de um "homem livre", isto é, um homem que não tem mais nada de pessoal e, por isso mesmo, pode dizer a verdade gentilmente, sem sombra, para

quem quiser ouvi-la – como alguém sereno, que não precisa fazer proselitismo nem quer convencer ninguém. Szajna concluiu dizendo que faz o que pode e segue cumprindo sua missão – se os homens não são capazes de ouvi-lo, é porque o próprio movimento dos tempos assim o exige.

***

Suponhamos então que seja lícito considerar Szajna um herói trágico tão contemporâneo quanto os que irrompem numa peça de Müller. Em ambos os casos, o que os relega à incongruência ou à inconseqüência é a indiferença de uma humanidade que não quer ou não pode ouvir. Nesse sentido, tanto faz que o herói se cale ou se pronuncie – silêncio e linguagem são ignorados como as duas faces de uma mesma moeda. Parece, assim, que a tragédia contemporânea não pode ser comunicada... exceto por uma ação concebida como incompreensível para os homens letárgicos, os mortos-vivos: a ação dos solitários e anônimos incendiários, de que nos falava Müller. E aqui entra o meu terceiro exemplo.

Quem chamou minha atenção para ele foi o trabalho *Dial H.I.S.T.O.R.Y*, de Johan Grimonprez, de 1997. Em sua videoinstalação, o artista belga levava a perceber, através de uma sucessão de atentados terroristas com aviões, a lógica que se desenvolveu desde o início da década de 1970 e culminou no ataque ao World Trade Center e ao Pentágono. Mas, costurando e permeando as imagens terríveis, e como que tecendo as relações entre o plano da história e o plano de sua expressão artística, Grimonprez inseriu, ditas em *off,* passagens dos livros *Rumor Branco* e *Mao II*, de Don DeLillo. É que nessas obras, de 1984 e 1991, o escritor norte-americano já refletia sobre a condição do herói contemporâneo na perspectiva do terrorismo.

Tomemos por exemplo o seguinte diálogo entre Bill e George, personagens de *Mao II*:

> – De uns tempos para cá, passei a achar que os romancistas e terroristas estão praticando um jogo em que o resultado final nunca se altera. (Bill)
> – Interessante. Como assim?
> – O que os terroristas ganham os romancistas perdem. O grau da influência que eles conseguem exercer sobre a consciência das massas é proporcional ao nosso declínio como formadores de sensibilidade e opinião. O perigo que eles representam é igual ao nosso próprio fracasso em sermos perigosos.
> – E, quanto mais claramente enxergamos o terror, menor o impacto que a arte tem sobre nós.
> – Acho que a relação é íntima e precisa, se é que essas coisas podem ser medidas.
> – Muito bom, realmente.
> – Você acha?
> – Absolutamente maravilhoso.
> – Beckett foi o último escritor a moldar a forma de vermos e pensarmos. Depois dele, o trabalho mais importante implica explosões de aviões e edifícios pulverizados. Essa é a nova narrativa trágica.
> – E fica difícil quando eles matam e mutilam porque você os vê, falando sério, como os únicos heróis possíveis para a nossa época.

– Não – disse Bill.

– A forma como eles vivem nas sombras, vivem congraçados com a morte. A forma como odeiam muitas das coisas que você odeia. Sua disciplina e esperteza. A coerência de suas vidas. A maneira como estimulam; eles estimulam admiração. Em sociedades reduzidas a conspurcação e saciedade, o terror é o único ato significante. Existem coisas demais, mais coisas e mensagens e significados do que poderíamos usar em dez mil vidas. Inércia-histeria. É possível a história? Existe alguém sério? Quem pode ser levado a sério? Apenas o crente letal, aquele que mata e morre pela fé. Tudo o mais é absorvido. O artista é absorvido, o maluco da rua é absorvido, tratado e incorporado. Dê-lhe um dólar, coloque-o num comercial de tevê. Somente o terrorista fica de fora. A cultura ainda não conseguiu descobrir como assimilá-lo. É confuso quando ele mata um inocente. Mas essa é exatamente a linguagem que chama a atenção, a única linguagem que o Ocidente entende. A forma que determina como os vemos. A forma de dominar a disparada de infindáveis correntes de imagens.

***

Comecei minha intervenção lembrando o insight de Benjamin, segundo o qual a humanidade encena para si mesma, sem dar-se conta, a própria destruição, como um espetáculo de primeira grandeza. Tal conduta evoca a dos camponeses dos arredores de Tchernobyl e até mesmo a dos engenheiros, técnicos e trabalhadores da central que se extasiavam, à noite, com a beleza do reator nuclear queimando: "Nós não sabíamos que a morte podia ser tão bela", disse um deles.

Benjamin concebia a politização da arte como uma saída para despertar os homens de sua condição de espectadores inconscientes. Mas, à luz dos três exemplos sobre o destino do herói trágico hoje, fica a dúvida se a arte ainda tem força para tanto. Como diz Szajna, talvez seja porque o próprio movimento dos tempos assim o exige.

**Notas**

1. BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas I – magia e técnica. Arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 165-196.
2. AZOULAY, Ariella. Death's showcase. The power of image in contemporary democracy. Cambridge: Mit Press, 2001.

# teatralidade e ética

*Óscar Cornago*

A debilidade da ação, à qual se refere Zygmunt Bauman, afeta não somente o plano político como também o cênico. Ela se manifesta na fragilidade das estratégias cênicas e em seus comportamentos locais numa cultura econômica de âmbito mundial. Superar essa debilidade, traduzida em termos de falta de credibilidade e capacidade de mobilização, foi mais um dos desafios do cenário artístico no decorrer do século XX; daí sua progressiva aproximação da performance. Desde os anos 1980, no contexto da globalização e das telecomunicações, essa *debilidade* foi redefinida, obrigando com isso a repensar as formas sociais e cênicas de representação diante do outro. Nesse mesmo contexto, pode-se entender o filósofo italiano Paolo Virno (2003), que, em um ensaio com o significativo título "Quando o verbo se faz carne"

*A debilidade da ação tende a perpetuar-se e aprofundar-se, e poderíamos dizer que esse é o maior desafio que a sociologia enfrenta no limiar do século XXI.*
Zygmunt Bauman (2002: 68)

*Repitamos: nem poiesis, nem episteme, o discurso humano é, em primeiro lugar, práxis.*
Paolo Virno (2003: 36)

A debilidade da ação, à qual se refere Zygmunt Bauman, afeta não somente o plano político como também o cênico; ela se manifesta na fragilidade das estratégias cênicas e em seus comportamentos locais numa cultura econômica de âmbito mundial. Superar essa debilidade, traduzida em termos de falta de credibilidade e capacidade de mobilização, foi mais um dos desafios do cenário artístico no decorrer do século XX; daí sua progressiva aproximação da performance. Desde os anos 1980, no contexto da globalização e das telecomunicações, essa *debilidade* foi redefinida, obrigando com isso a repensar as formas sociais e cênicas de representação diante do outro. Nesse mesmo contexto, pode-se entender o filósofo italiano Paolo Virno (2003), que, em um ensaio com o significativo título "Quando o verbo se faz carne", defende o discurso em primeiro lugar como um tipo de prática. A debilidade da ação não apenas afeta a política e a cena como também a própria palavra, o pensamento, que igualmente busca sua transformação em ação.

A idéia de *teatralidade* propõe uma reflexão sobre as formas de organizar uma representação. A necessidade de repensar o mecanismo da representação explica a proliferação deste e de outros conceitos afins, como o de performance, no século XX. Uma história da teatralidade implicaria, portanto, um estudo dos modos de representação, sendo, contudo, necessário observar que teatralidade e representação não são a mesma coisa: a teatralidade considera a representação em movimento, ou seja, durante o tempo no qual está ocorrendo, enquanto a representação, sem tornar presente esse contexto particular, pode ser entendida como uma situação estática. Teatralidade e representação remetem a uma mesma situação, porém, concebida de maneira diferente: é como ver a mesma coisa de diferentes ângulos, parada ou em movimento, extraída do tempo ou no aqui e agora de seu funcionamento imediato. A representação pode ser sempre a mesma, como a que é proposta em um quadro, por exemplo, enquanto sua teatralidade varia, dependendo do meio no qual se exibe. Ao pôr a representação em movimento, ilumina-se o ambiente no qual ela se desenvolve e, como parte fundamental do ambiente, as pessoas que estão *presenciando* a representação.

Falar sobre teatralidade nos obriga a refletir sobre o ato da representação a partir de um olhar externo, para o qual essa construção foi concebida. É um elemento externo que constitui o fato que aí está se dando, ao mesmo tempo que o dissolve. Por esse motivo, diversos teóricos que se dedicaram à idéia de teatralidade desde meados dos anos 1990, como Steven Connor (1996), Joachim Fiebach (1996) ou Érika Fischer-Lichte (1996), concordam em destacar esse efeito de dissolução que impede de chegar a uma definição desse fenômeno quando ele é extraído do contexto concreto no qual ocorre. Assim, por exemplo, Connor, após mostrar seu assombro pelo fato de a modernidade não ter desenvolvido uma teoria própria da teatralidade, insiste que esta "se apóia em falsas divisões que complicam, enganam e esvaziam a própria identidade centralizada da obra de arte", ativando diversos efeitos, como a "autoconsciência do espectador, a consciência de um contexto e a dependência da extensão do tempo", para terminar definindo a teatralidade como "esse efeito contaminador que age sobre qualquer artefato e depende de condições externas ou outras que não as suas próprias".

Para além das abstrações teóricas, a teatralidade tem que ser estudada com base em cada situação particular de representação. Não é um fenômeno que possa ser deslocado de um espaço para outro; em cada lugar funcionará de maneira diferente. A representação pode ser a mesma, porém seu funcionamento, ou seja, sua teatralidade é variável. Por isso, a teatralidade é uma questão fundamentalmente *política*, no sentido amplo desse termo, porque é resultante do contexto imediato no qual ocorre, e isso é o que há de mais político. Na sociedade da mídia e das telecomunicações, a teatralidade nos fala da impossibilidade de mudar de espaço sem que o funcionamento da representação seja igualmente transformado. Nesse sentido, um enfoque teatral ilumina um espaço próximo, para o qual a atuação é realizada. Esse espaço que, no entanto, fica fora dela, é o outro lado da representação, é o que a justifica, porém não é visto porque está fora do *enquadramento*. Isso explica também por que a arte teatral, ao contrário de outras linguagens, envelhece com tanta rapidez, por sua extrema dependência do contexto no qual ocorre. Quando o meio é modificado, fica fora do jogo o que havia sido feito com a máxima participação dele.

As estratégias de representação vivem em contínua transformação, em resposta à mídia e às condições sociais, também em permanente mudança. De todos os fenômenos estéticos, a teatralidade é aquele que, de maneira mais direta, dialoga com as formas de representação dominantes em seu ambiente social, devedoras, por sua vez, de uma determinada paisagem midiática. Porém, para detectar essas formas dominantes de representação, não basta olhar para a cena artística, é necessário considerar primeiro outros espaços sociais, aos quais essa cena responde. Na sociedade da mídia, são esses espaços sociais que impõem alguns paradigmas de representação, vinculados a diversas tecnologias da imagem, como a televisão ou a internet, a partir das quais são propostas determinadas estratégias de teatralidade, com as quais necessariamente, de maneira explícita ou implícita, os cenários artísticos dialogam.

A teatralidade envolve diversos elementos, e em cada momento varia a utilização que se faz de cada um deles. São três os elementos básicos sobre os quais ela é construída: ação, vontade de exposição e olhar externo. Combinando esses elementos, diríamos que a teatralidade é a qualidade que um olhar aplica a uma pessoa que pratica uma ação, consciente de estar sendo observada. Por extensão, pode-se falar da teatralidade de um objeto ou de uma imagem, quando são dispostos em função de um olhar externo. Quanto mais esse olhar se torna presente na representação do ator, na representação plástica ou literária, mais teatral a consideraremos. A combinação desses elementos define distintas estratégias de teatralidade. Desse modo, articulam-se distintos mecanismos de representação, segundo o tipo de ação, o modo de mostrar-se externamente ou a situação do público diante do que está vendo.

A sociedade da imagem e, mais recentemente, a cultura da integração, ligada, por sua vez, ao contexto da democracia, elevaram os níveis de teatralidade social. As oportunidades de olhar e ser olhado cresceram à medida que os espaços públicos das grandes cidades se desenvolveram e, mais ainda, à proporção que telas e monitores se multiplicaram. Cada um desses espaços, reais ou virtuais, é uma ocasião para desenvolver uma representação, para (re)apresentar-se diante do outro, embora o funcionamento desses espaços e a eficácia de suas representações também sofram variações ao mesmo tempo que se difundem e se degradam.

No transcorrer do século XX, a arte em geral e, de forma mais concreta, o teatro podem ser entendidos como um modo de refletir sobre o funcionamento das representações. Isso explica a teatralização das artes na época moderna, acentuada nos períodos mais radicais, como o das *vanguardas*, hoje já assimiladas pelo funcionamento geral da arte. Por isso, Tracy C. Davis e Thomas Postlewait (2003) afirmam, na abertura de um volume sobre a teatralidade,

que ela é a condição definitiva ou a atitude necessária ao pensamento e à arte pós-modernos, embora alguns a tenham identificado já no início da modernidade. Se agora adotamos o palco como metáfora social, como um tipo de laboratório de pesquisas sociológicas, a análise das estratégias de teatralidade nos dará alguns elementos fundamentais sobre a sociedade na qual essas estratégias foram geradas. Com base em cada cena é proposta uma trama de relações que, por reação, refletem o tecido social mais amplo, no qual essa cena é planejada. Cada modo de representação é um comentário, implícito ou explícito, sobre o tipo de relação que domina socialmente.

Nos anos 1970 e 1980, foram desenvolvidas linguagens com forte teatralidade, resultado da construção de mundos cênicos estruturalmente complexos. Jerzy Grotowski, Richard Foreman, Tadeusz Kantor, Robert Wilson ou Pina Bausch ergueram heterogêneos microcosmos cênicos com materiais muito diversos, sobre propostas formais cuidadosamente pautadas; é o que naqueles anos ficou conhecido como "partituras cênicas", recorrendo a uma metáfora musical que respondia acertadamente a esse tipo de proposta estrutural. Como resultado de alguns parâmetros formais, ao longo da atuação dava-se vida a um mundo que crescia sobre si mesmo, partindo de dentro, diante dos olhos do espectador. A obra se erguia, estranha, na frente do público, como um universo poético, cheio de beleza ou crueldade, próximo em seu imediatismo cênico, e distante em suas ressonâncias telúricas, espirituais ou metafísicas. A rigidez formal se combinava com uma dimensão transcendental que projetava a obra em direções diversas.

O trabalho de Robert Wilson, com texto de Heiner Müller, *Máquina Hamlet*, pode servir como exemplo paradigmático desses mundos cênicos, cujo hermetismo poético é construído sobre rígidas estruturas formais. Esse texto funciona como um ícone da geração de numerosos criadores e grupos teatrais de fim dos anos 1980 e início dos 1990, que passaram por esse estágio no transcorrer de sua evolução. Naquele momento, o poema dramático de Müller, bem como outros universos poéticos de extrema densidade interna, serviu como base para a criação cênica em que a autonomia da palavra não impedisse o desenvolvimento paralelo das linguagens físicas e plásticas. Assim, por exemplo, o Mapa Teatro, da Colômbia, El Periférico de Objetos, da Argentina, ou La Tartana y Matarile, da Espanha, por meio de aproximações diversas, encontram no texto de Müller um ponto de partida para o desenvolvimento desses universos heterogêneos, de tonalidades escuras, em que o ator ficava reduzido, em muitos casos, a mais um elemento submetido a um destino – cênico – no qual se expressava a condição humana. Diante das propostas com conteúdo social mais explícito, que se fortaleceram por volta dos anos 1960, algumas linguagens de décadas posteriores deixaram de lado o eu social em benefício de uma reflexão cênica que, em parte como reação ao realismo social da década de 1960, se voltou para o desenvolvimento de propostas fortemente formalizadas. Com o eu social, a palavra dialogada perde espaço em favor de universos cênicos, em alguns casos, mudos, de impregnante plasticidade, nos quais a palavra passa a ser um elemento formal dentro de um mecanismo estrutural que estabelece o ritmo não somente dos corpos, gestos e imagens como também da enunciação. Essa conjuntura explica o auge do teatro físico e do teatro de imagem na obra cênica nesse período, para o qual Hans-Thies Lehmann (1999) criou o conceito de "teatro pós-dramático", atentando para a tensa relação entre a palavra e o restante das linguagens que havia nessas propostas.

À medida que transcorrem os anos 1990, é possível sentir cada vez com mais força um novo contexto socioeconômico de abrangência mundial, resultado de duas décadas de política neoliberal. A sociedade mostra um rosto diferente e o palco tenta responder com outras estratégias de teatralidade. A aparente desvinculação entre os contextos locais e a macroeconomia, entre o espaço pessoal e os cenários públicos é uma das características da nova ordem mundial. Essa

é a tese inicial de sociólogos como Ulrich Beck, ou mesmo Bauman, a partir dos anos 1980, quando Margaret Thatcher afirma que a sociedade não existe, o que existe são os indivíduos, insígnia da nova época neoliberal. O resultado dessa crença – instrumentalizada comercialmente – nos indivíduos é a desvinculação destes em relação ao meio social:

> o aumento da liberdade individual pode coincidir com o aumento da impotência coletiva, no momento em que as pontes entre a vida pública e a vida privada estão desmanteladas ou nem sequer foram construídas; ou, para expressá-lo de outra maneira, nesse momento não existe uma forma fácil nem óbvia de traduzir as preocupações privadas em assuntos públicos e nem, inversamente, de discernir nas preocupações privadas questões de preocupação pública (Bauman 1999: 10).

A ruptura entre as representações e o mundo externo leva a pensar que as primeiras deixaram de ser um ponto de apoio eficaz para continuar discutindo a realidade. A crise das representações não é algo que surge nos anos 1990; em maior ou menor grau acompanha toda a modernidade. Como afirma Peter Sloterdijk (1986: 89), a "verdade total" abandonou as representações e "os sinais se apóiam somente em suas relações internas, sua sistemática, seu próprio 'mundo' ". Entretanto, no fim do século XX, esse *mundo* dos sinais já não é construído a partir do seu interior, tentando levar os limites da linguagem ao extremo de sua capacidade de resistência; ele é, ao contrário, produzido em função do *outro,* que está fora da obra. A atitude diante do ato da representação e do conceito de obra, um eixo que vinha definindo as correntes artísticas e suas estratégias de teatralidade, parece ter perdido pertinência. Diante da falta de apoio, os mecanismos de representação se voltam para o exterior da cena, tentando apelar de maneira direta à realidade, que será principalmente uma realidade social, e aqueles grupos que, no fim dos anos 1980, atravessaram o mundo de Müller, uma década mais tarde, desenvolveram formas para chegar de maneira mais imediata ao público e à realidade.

O eixo de teatralidade se desloca do campo da representação para o espectador em um movimento de abertura que percorreu a paisagem artística desde os anos 1990. A cena, não só teatral, mas artística de modo geral, expressa a necessidade de voltar a discutir um conceito de sociabilidade elaborado a partir daqueles que estão diante do palco. A impressão de realidade buscada pela cena invoca o mundo de relações proposto desde o início da atuação. Isso é o que o crítico de arte Nicolas Bourriaud (1996) denomina "estética relacional", um conceito desenvolvido com base em poéticas artísticas dos anos 1990, que aproximaram cada vez mais as artes plásticas da performance. Nesse tipo de construção, a obra é definida pelas relações que propõe, como resultado não mais de um mecanismo de representação em funcionamento, mas de um princípio de atuação que olha para fora. Dessa maneira, conforme avançam os anos 1990, o panorama cênico reflete uma preocupação social de certo modo comparável ao que aconteceu na década de 1960, embora em contexto político diferente. Como propõe Bourriaud (1986), a arte já não se mede pelo confronto consigo mesma, tentando levar suas estruturas até o limite, mas sim em confronto com o meio social, neste caso, cênico; não se trata de definir-se em oposição às correntes estéticas anteriores, mas em face de uma maquinaria social e de uma economia cultural pela qual a arte se sente determinada e na qual encontra seu primeiro interlocutor.

O caráter de urgência, de imediatismo na comunicação, de pobreza de materiais e, inclusive, de violência física apresentado por algumas propostas nos últimos anos faz-nos pensar em outro período dos anos 1960, em que a necessidade de reagir a determinada ordem social levou a uma atitude de comprometimento político. Agora, o horizonte social muda, porém nota-se uma urgência semelhante de voltar a definir a cena pela atitude perante o outro,

ou seja, com base em uma perspectiva social e política. De maneira evidente, a partir dos anos 1970, no contexto das democracias que se seguiram às ditaduras, as ideologias se oficializaram, os partidos políticos e os sindicatos se transformaram em instituições e a política em profissão. Nessa situação, sem o apoio de um discurso político previamente formalizado, a expressão de um compromisso social se torna em si mesma um desafio na luta contra a capacidade do mercado cultural de transformar em produto de consumo tudo em que toca. Tornar visível a relação do *ator* com o grupo como um eixo de tensões recorrente leva ao desenvolvimento de novas formas de trabalho.

Isso afeta o tipo de organização grupal que acompanha o trabalho teatral. Com o passar dos séculos, esse trabalho tem se organizado em diversos modos de agrupamento, com diferentes denominações – companhia, trupe, grupo, coletivo, núcleo, entre outras–, chegando, em alguns casos, a adquirir certo caráter mítico. Diante de outros modos de expressão artística, o trabalho teatral está ligado a uma dimensão coletiva que o define não só quantitativa como, principalmente, qualitativamente. Entre esses coletivos se escondem atores, autores e criadores que, em muitos casos, abriram mão de sua identidade em função do grupo. A identidade grupal, respondendo a uma necessidade econômica ou ideológica, satisfazia aos integrantes, que se identificavam com ela. Em alguns casos, como nos anos 1960 e 1970, esses agrupamentos davam aos integrantes uma identidade política. A desintegração dos discursos sociais afetou também o teatro, e as identidades coletivas abriram espaço para os criadores em primeira pessoa. Como reação à dissolução dos tecidos sociais, o ator, procurando uma nova dimensão social, é impelido a mostrar-se com nome e sobrenome, a expressar-se em primeira pessoa, tentando reconstruir uma possibilidade do social, ou seja, do político, com base no pessoal, no próprio corpo.

Desse modo, como explica Bauman, tenta-se estender novas pontes entre o âmbito privado e o âmbito social, estratégias de sociabilidade que não estejam previamente transformadas em produtos de compra e venda. A teatralidade recorre a um dos seus elementos por definição, a presença do espectador, para transformar em tema de discussão algo que em outro momento pode ter parecido *natural*, a constituição de um grupo social em torno da atuação. Em outras palavras, diríamos que o ato teatral se torna uma ocasião para o encontro com o outro, porém um tipo de encontro que adquire algumas características particulares. Não consiste, como explica Toni Negri, em formar novos grupos, novas estruturas estáveis, ligados, por sua vez, a discursos ideológicos ou econômicos, mas sim em devir-grupo, recuperando a terminologia de Gilles Deleuze, em devir-social, em tornar *o social* um acontecimento aqui e agora: "Isto é o fundamental na concepção do comum, que nunca é um reservatório, senão precisamente uma energia e uma potência, é capacidade de expressão" (Negri 2007: 72). Diante da idéia de grupo se estende o imaginário da rede, uma estrutura que viva em contínuo fazer-se e desfazer-se à medida que ocorrem os cruzamentos. Um projeto artístico, uma oficina ou uma obra cênica implicam alguns desses cruzamentos, dos quais podem surgir trajetórias que darão lugar a outros cruzamentos.

As utopias revolucionárias se tornaram *utopias da proximidade*, retomando a proposta de Bourriaud (1998: 8). Entretanto, em ambos os casos, trata-se de utopias que apontam para um horizonte social. Os termos *teatro* e *teoria* compartilham uma mesma raiz, que alude à distância da qual se observa algo. A teatralidade, no sentido clássico do termo, assim como o conceito de *ideologia* apóiam-se nessa idéia de posicionamento a distância de um sujeito que olha ou reflete, seja diante do ato da representação, reduplicada no jogo da teatralidade, seja diante da história, entendida como jogo de representações em que é necessário tomar uma posição, que, por sua vez, torna visível uma determinada ideologia. A modernidade ilustrada foi confrontada pela realidade histórica aqui entendida como superação do

pensamento, não-cumprimento das expectativas, limitação dos discursos de progresso social e emancipação no que concerne às doutrinas obscurantistas. Os conflitos bélicos se sucederam no decorrer do século XX até se tornar uma condição inevitável da ordem política atual. Isso permite sentir a realidade como um tipo de violência que se impõe ao senso comum. A idéia de *distância* como condição necessária, tanto do discurso crítico quanto da representação em sentido clássico, parece perder eficácia ante a possibilidade de sua fácil manipulação, em um ou outro sentido. Multiplicam-se os discursos e as representações. O fenômeno social, assim como o fenômeno da representação, exige agora sua reconstrução baseado na proximidade entre o eu e o tu, uma proximidade que compromete, como argumenta Sloterdijk (1983: 23, 24), em primeiro lugar, o corpo. "Não é tanto um assunto de distância correta quanto de proximidade correta. O sucesso da palavra 'implicação' floresce nesse terreno." Essa abordagem, de evidentes conotações cênicas, leva a reformular a Teoria Crítica com base em uma atitude física mais ativa: "A nova crítica se prepara para descer da cabeça para o corpo todo […] A crítica ainda é possível à medida que a dor nos diga o que 'é verdadeiro' e o que 'é falso' ", conclui o filósofo alemão, herdeiro da Escola de Frankfurt.

A negação da distância torna difícil a possibilidade de um discurso político ou uma estratégia de teatralidade em sentido clássico, porém não deixa de apontar para esse lugar social. Diante dessa situação, o ator – político –, em outros tempos organizado em torno de um discurso ou de uma estratégia de representação previamente elaborada, dá um passo atrás, torna-se visível em primeira pessoa, e permite vislumbrar o gesto indicativo de uma vontade de ir a lugares que sabe que não poderá alcançar, uma vontade de atuação, cênica e política, formada com base na consciência de sua debilidade e nesse devir menor ao qual foram reduzidas as atitudes locais em face das estratégias macroeconômicas. Desse modo, a cena não chega a formular um discurso político, tampouco um mecanismo de representação. Apenas permite vislumbrar uma postura ética, uma vontade de ação frente ao outro, da qual se tenta recuperar a possibilidade do social em termos menores, não mais da ação revolucionária, com letras maiúsculas, mas sim da ação do eu em frente ao tu. Essa situação essencial de proximidade física, a partir da qual Emmanuel Lévinas define a relação ética fundamental, é a que volta a ser focalizada nos cenários do início do século XXI (Cornago 2007).

À proporção que avançam os anos 1990, a necessidade de recuperar um compromisso ante um horizonte social em desintegração leva a repensar a noção de grupo e, com ela, a de identidade pessoal; questiona-se a relação do eu com o coletivo, do privado com o público. Como resultado de tudo isso, é concebida sobre a cena, a partir de um espaço de privacidade, uma identidade individual que é, porém, dirigida e definida diante de um horizonte social, e se volta a um grupo, que é, em primeiro lugar, o grupo formado pelos espectadores. Para além da ética exterior à obra, de dentro do próprio mecanismo de representação, revigora-se a vinculação entre o eu, que ocupa a cena, e o tu ao qual se dirige, e, com base nessa relação, projetada em direções muito diversas, aparece um compromisso antes ético que político. Essa relação de proximidade começa com o artista diante de sua própria obra, continua na relação entre os atores, passa pela vinculação entre o espetáculo e o público, e termina projetando-se para o social além da sala. A obra expressa uma *atitude* cênica que remete a uma tomada de posição ética. Torna-se, então, visível um determinado tipo de relação do criador e seu trabalho, do ator e o público, do eu diante do tu. Esse tipo de comunicação próxima, em primeira pessoa, constrói um eu pessoal e físico, atravessado por uma necessidade social, pela busca do tu, que define o ser-social. Perante a hermenêutica de Heidegger, Lévinas defende o eu-para-o-outro antes do eu-com-o-outro. Esta ontologia ética leva a uma abertura da cena para o público, característica dos espetáculos do fim dos anos 1990.

O modo de apresentar-se perante a sociedade varia com relação às poéticas estruturalistas dos anos 1980, porém alcança certo paralelismo com algumas propostas dos anos 1960 no que concerne à necessidade de uma comunicação direta. Em ambos os períodos, nota-se um sentimento de urgência no trabalho cênico, que leva a uma situação de exposição. Essa situação, seguindo a análise de Lévinas, destaca a dimensão cênica e física do que ocorre: "A ética é vivida na sensibilidade de uma exposição corpórea diante do outro. Como o eu é sensível, ou seja, vulnerável, passivo, vítima tanto da fome como do Eros, é digno de ética" (Critchley 1963: 30).

Porém, como foi dito no início, as estratégias de teatralidade não podem ser entendidas somente a partir do que ocorre nos espaços artísticos, mas também em relação a outras cenas midiáticas e sociais. Essa vontade de exposição é além disso uma característica da sociedade dos meios de comunicação e de uma cultura da democracia transformada em espetáculo. A busca de uma relação direta, *verdadeira* e quase íntima com o outro foi fundamental para que a televisão se impusesse desde os anos 1970, desbancando o cinema como modo paradigmático de representação. Esse meio recebeu um impulso fundamental nos anos 1990, com a tecnologia digital e a comunicação por computador. Em cada período da história, a forma paradigmática de representação é a que consegue transmitir o máximo efeito de realidade, quer dizer, de verdade, como aconteceu com a letra impressa e o livro em outros momentos, o cinema e, mais tarde, a televisão. Essa teatralidade foi reforçada pelo novo universo das telecomunicações, ao mesmo tempo que, como estudam Michael Hardt e Negri (2000), as relações pessoais e o trabalho afetivo se tornaram um elemento fundamental no novo cenário de trabalho que substituiu as fábricas. As oportunidades de um confronto direto com o *outro* crescem na sociedade global quase com a mesma rapidez com que as tecnologias relacionais transformam essas relações em formas de intercâmbio econômico, em produto de consumo.

Esse é o horizonte social e midiático no qual se desenvolve a criação cênica no início do século XXI, uma complexa trama econômica em que o macro e o micro, o público e o privado aparecem constantemente sobrepostos, confundidos, simulados. Nesse contexto, são ativadas as novas estratégias de teatralidade. Diante desse programa, a cena artística tenta recuperar um espaço de privacidade, de proximidade e encontro real, cara a cara, um espaço menor, pessoal e físico, porém construído com base em uma vocação social, com o olhar no horizonte público. Em sua busca pela política, Bauman (1999) recupera o conceito de *agora* como um meio para voltar a erguer uma ponte entre o meu eu pessoal e o mundo social, dois mundos entre os quais foram se esgotando os canais de comunicação. Essa imagem do agora pode servir para pensar em algumas das estratégias de teatralidade abordadas pela cena de criação, e pelos meios de comunicação, embora com diferentes interesses. Segundo o sociólogo inglês, o agora seria:

> o espaço no qual os problemas privados se juntam de maneira significativa, ou seja, não somente para provocar prazeres narcisistas, ou em busca de uma terapia mediante a exibição pública, mas para buscar alavancas que, coletivamente aplicadas, sejam suficientemente poderosas para descolar os indivíduos de suas desgraças individuais; o espaço no qual podem nascer e tomar forma idéias, tais como o "bem público", a "sociedade justa" ou os "valores comuns".

Fazer com que essa busca pelo social *tome forma* sem tornar-se um produto de consumo, salvar a obra – social – de sua redução a mero espetáculo e impedir que o que está em seu fundamento, a relação do eu com o tu, degenere em um pacto regulamentado por um acordo prévio de caráter legal ou moral são alguns dos objetivos da criação cênica atual e de suas buscas por teatralidade. Como ocorreu em todo o curso da modernidade, essas formas de teatralidade

voltam a propor relações conflituosas com o ato da representação, embora este tenha deixado de ser o pano de fundo, diante do qual devam ser definidas. Lévinas desenvolve uma abordagem do fenômeno social, retomada nos anos 1970 por Deleuze (1970), e que teve um crescente eco desde os anos 1990 (Bauman, 1993; González R. Arnáiz, 2002; Pál Pelbart, 2007). O social começa quando termina a relação ética fundamental e principia, então, o campo da moral e da lei. Antes disso, o que existia era o instante de um primeiro encontro entre o eu e o tu, movido por esse sentimento infinito de responsabilidade com o outro, do qual fala Lévinas. É um encontro físico, um cara a cara, construído com base em rostos que não têm ainda nome. Portanto, é um momento prévio à representação. Na situação ética fundamental não cabe o olhar de fora, não há distâncias e, nesse sentido, é um encontro que rejeita a teatralidade. Tornar esse momento uma representação implica torná-lo objeto de um olhar externo. Esse é também o momento no qual nasce o social. A relação ética fundamental, assim como a cena artística, tenta alcançar esse momento prévio, do qual constantemente está nascendo o fenômeno social, e com ele a história, o político.

Nesse sentido, Martin Buber (1962) diferencia dois pares de termos básicos: o primeiro – eu-tu – responde a um encontro ainda em aberto, em tensão, não resolvido; o segundo – eu-isso –, a um desejo de identificação que transforma o tu em objeto de um olhar, isto é, em parte de uma representação. O social é criado nesse segundo nível, no nível das identificações, das representações e da ordenação hierárquica. Sem o eu-isso não seria possível viver, pois o sentido de sobrevivência social passa por esse nível de comunicação, "porém, quem vive somente com isso" – afirma Buber (1962: 28) – "não é um ser humano". O mundo é duplo em função da atitude do homem, continua o filósofo.

A ocorrência do encontro, aberto a um processo instável, a um cara a cara que sempre tem algo de primeira vez, é apontada como uma possibilidade a mais de reinventar as origens, para continuar pensando o presente e a história. Esse evento, já implícito no acontecimento (cênico) da palavra (política), torna visível o tu que olha como motor de um ato originário, construção do eu e princípio da realidade. O instante do encontro ilumina um espaço imediatamente anterior à representação, prévio ao político.

Não se trata presentemente de renunciar ao campo da política, mas sim de reconsiderá-lo a partir de outro lugar, em um período caracterizado pelo seu desprestígio, pela degradação da cultura democrática e perda de credibilidade das instâncias públicas. Esse maltratado plano da política é revisado agora, desde um momento anterior, porém não "anterior" em um sentido temporal, mas de uma coexistência permanente – do mesmo modo que Giorgio Agamben (1978: 64) propõe o conceito de "infância" referido à história – entre dois planos, em que um está constantemente nascendo do outro: a representação nascendo do encontro, ou a história surgindo de um momento prévio no qual ainda não se tem consciência dela. Essa reconsideração, que serve também para repensar as práticas cênicas, está determinada pela necessidade de voltar a vincular as práticas políticas à ética de uma atitude pessoal, as palavras com os corpos, as representações com o momento anterior de encontro no qual são geradas; a necessidade de pensar o indivíduo não apenas como parte, mas como produto de uma *sociedade*, não em sentido abstrato, mas sim próximo e pessoal, por mais que os mitos da liberdade tentem convencê-lo de sua independência perante o grupo.

A radicalidade com a qual se afirma o aqui e agora de um ato de comunicação com o outro obriga a construir esses cenários desde o momento em que se põe em cena um eu nu, ético, cínico, traiçoeiro, altivo ou violento, diante de alguém que olha, ou seja, com base em uma situação de comunicação (social) que define ainda uma *política* no sentido amplo. A dimensão relacional desse acontecimento, entre um eu concreto em frente a um tu ao qual se dirige

diretamente, caracteriza um dos capítulos mais significativos das práticas cênicas na busca de um efeito de realidade – como estudou José Antonio Sánchez (2007: 259-279) em *Práticas do Real* –, eficaz não apenas no plano artístico, mas principalmente no espaço social definido pelo grupo de pessoas que estão *presentes*.

Esse passo para trás em relação ao horizonte social ou do espaço da representação, que é também uma reivindicação da vontade de atuação como atitude ética, quer ativar a potência da natureza dessa relação humana fundamental diante da história. Com o decorrer da década de 1990 e, principalmente, desde o ano 2000, a cena sente a necessidade de recuperar, em um gesto que a vincula, mais uma vez, com os anos 1960, a *natureza* do que está no centro de sua atividade: a *atuação*. Constrói-se assim um olhar explícito sobre esse fato fundamental, em sentido cênico e político, para torná-lo visível em sua dupla *natureza*, pessoal e social; e essa necessidade é sintomática de um determinado momento cultural.

Em "Quando o verbo se faz carne", Virno se pergunta em quais períodos se tem mais necessidade de destacar a condição social do ser humano como capacidade; em outras palavras, em quais períodos se manifesta mais claramente o componente biológico, invariante e pré-histórico do homem, sua capacidade – natural – de ser-social, ser-ator. Para responder a essa indagação, Virno recorre ao antropólogo Ernesto de Martino, que já nos anos 1970 destacava as situações históricas de instabilidade como aquelas nas quais é mais urgente recorrer a essa potência de atuação. Quando um sistema cultural se desequilibra e deixa de funcionar como garantia para os indivíduos, como uma estrutura que os apóie e os complete em suas insuficiências, eles se vêem diante da necessidade de ativar sua condição natural primeira e última, seu ser como potência do corpo, como possibilidade de ser-social em um processo contínuo de construção; e sua maior potência nasce da capacidade de atuação aqui e agora, ou seja, de sua capacidade de afetar e ser afetado. Nesse exato instante da atuação, tornado visível na cena, expressa-se a condição natural e, igualmente, histórica, do ser-ator; que, então, recebe aquilo que o individualiza ao mesmo tempo que o vincula a uma natureza comum e faz com que ele pertença a um grupo, ao qual se expõe, integrado em primeiro lugar pelos demais atores, e somente em segundo plano, e de maneira utópica, pelos espectadores, que são convidados a pensar-se também como atores. Definitivamente, é o modo de atuar que forma uma identidade, e quando os modos são institucionalizados e deixam de funcionar, o indivíduo dá um passo para trás, para afirmar-se a partir de uma vontade prévia, que define uma capacidade, transformada por sua vez em um novo modo de enfrentar o ato grupal da atuação.

Esses momentos de "apocalipse cultural" estão marcados, segundo De Martino, por um excesso de *semanticismo* que não se esgota em alguns poucos significados pactuados socialmente. Diante da urgência, sentida no plano pessoal, em perspectiva individual, começam a proliferar sinais cujo significado não fica claro; iniciativas pessoais não previstas por um sistema cultural que já não funciona. Então, continua Virno (2003: 178): "O discurso, desvinculado de referências unívocas, enche-se de uma 'escura *alusividade*', entretendo-se no âmbito caótico do poder-dizer (um poder-dizer que supera qualquer palavra dita)". Nos palcos atuais, esse "âmbito caótico do poder-dizer" se traduz em muitas situações diversas, nas quais as palavras e ações proliferam, em inquietante proximidade com o público, sem alcançar um sentido único ou linear, que se dispersa no âmbito do *poder-atuar*. Não são apenas as cenas em que o caos físico, sonoro e de imagens cresce até o excesso, mas também os momentos tranqüilos nos quais a ação fica suspensa entre uma infinidade de possibilidades. Esse poder-atuar, a capacidade, afirmando-se a si mesma, converte-se em fato significativo por si próprio. Como metáfora da condição social do homem, a atuação manifesta sua qualidade como pura potência,

com um poder (dizer) obrigado a tornar-se ato sem o apoio de uma gramática cultural prévia, o que, em termos cênicos, traduz-se na carência de uma gramática de representação preestabelecida. Nessas situações, a história natural, a condição invariante do ser humano, seu componente biológico determinado historicamente, torna-se visível – entra em cena – acima de alguns convencionalismos, de algumas representações históricas que perderam seu vínculo com a realidade pessoal.

O ponto de chegada de Virno é a sociedade pós-industrial, na qual o sistema econômico adota as qualidades naturais do homem em benefício de si mesmo, de um sistema econômico que já recobre toda a realidade humana. Entra-se assim em uma etapa cujo modo de produção obriga o indivíduo a manter-se em contínuo estado de instabilidade, potência e flexibilidade. É então que a natureza volta a ocupar o centro da cena teatral ou política, "não porque se ocupe mais da biologia que da história" – acrescenta Virno (2003: 179) –, "mas porque as prerrogativas biológicas do animal humano adquiriram um inesperado destaque histórico no atual processo produtivo".

Na descrição feita por Hardt e Negri (2000) do novo império mundial, chega-se a algumas conclusões similares no tocante à necessidade de colocar em cena a dimensão biológica do indivíduo. A partir dos anos 1970, no tabuleiro da história, foram estabelecidas algumas *regras de jogo* instaladas em permanente mudança. Essas regras afetam algumas condições de trabalho e modos de produção determinados por numerosas variáveis, em um nível que supera a idéia de nação. É exigido do indivíduo que o ajuste a essa situação de não permanência adapte-se a um contínuo processo de formação, no qual nunca se dá por encerrada sua aprendizagem, o que o mantém em um processo de reconstrução que faz com que o homem seja visto como pura potência, historicamente determinada pelos sistemas de produção. Os níveis de precariedade e mobilidade que esses sistemas impõem obrigam a recorrer ao que é mais permanente no ser humano, sua condição natural, que é também sua determinação extrema como ser histórico; desse modo, o mais natural, o corpo, passa a ser o mais histórico, o mais político.

Da idéia de risco, recuperada do teatro de ação contemporâneo, como componente fundamental da sociedade atual, Beck (1999: 5) chega a um estágio similar de ter que pensar a era global em termos que, em outro momento, pareceriam excludentes, como "sociedade e natureza, ciências sociais e ciências da matéria, construção discursiva do risco e materialidade das ameaças". Esses conceitos são retomados agora a partir de um mesmo cenário teórico capaz de aproximar-se do social sem esquecer a natureza em um nível mundial que supera as políticas nacionais. "O que é meio ambiente? O que é natureza? O que é terra virgem? O que é 'humano' nos seres humanos? Essas perguntas e outras parecidas têm de ser lembradas, repensadas, reconsideradas e rediscutidas em um contexto transnacional, mesmo que ninguém as responda." (Beck 1999: 13)

O retorno da natureza já não vem de mãos dadas com o irracionalismo, como algo contrário ao social ou ao pensamento, conforme se afirmou desde o início ilustrado da modernidade; um jogo de opostos potencializado com base em campos como o inconsciente freudiano ou o âmbito das artes do século XX. À medida que transcorrem os anos 1960 e 1970, quando esses cenários da natureza regressam à vida social, a denominada *nova esquerda* realiza uma revisão dos pressupostos marxistas, vinculando-os ao pensamento materialista. Manifestam-se, então, as implicações ideológicas dessa forçada divisão entre a razão e o desejo. Já nos anos 1980, afirmações como as de Sloterdijk (1983: 226) – "A volta do que foi expulso naturalmente não pode demorar e a ironia da Ilustração pretende que semelhante volta passe por irracionalismo" – vão constituir um ponto de partida para continuar pensando a política com relação a corpo, sociedade e atuação, marcando o fim de um imaginário clássico da política ligada aos conceitos de trabalho, fábrica e sindicatos. Da mesma forma Agamben (1978: 196), em um diálogo com Benjamin e Adorno, pergunta-se nesses mesmos anos se por acaso a natureza não está para entrar novamente no político, uma natureza "que de novo

pede a palavra para a história", enquanto o homem continua com o olhar fixo, tentando encontrar uma resposta em uma história mítica de progresso que deveria terminar salvando a humanidade. Quando essa promessa deixa de ser crível, o sistema sofre uma ruptura e o homem volta a mostrar sua natureza última como tábua de salvação. Como resposta ao não abrangível dos cenários da economia mundial, a cena, em um gesto de radicalidade que vem se repetindo ao longo da modernidade, queima seu último cartucho recorrendo à sua teatralidade última, a teatralidade da própria natureza do ser-cênico, do ser-para-o-outro, uma vontade – social – de atuação que fala, ao mesmo tempo, do homem em sua condição natural e política.

**Referências bibliográficas**


AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e historia*. Destrucción de la experiencia y origen de la historia. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *Ética posmoderna.* Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

_____. *En busca de la política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

_____. *Modernidad líquida.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.

_____. *La sociedad sitiada.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004. p. 68.

BECK, Ulrich. *La sociedad del riesgo global*. Amok, violencia, guerra. Madrid: Siglo XXI, 2000.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

BUBER, Martín. *Yo y tú, y otros ensayos*. Buenos Aires: Ediciones Lilmod, 2006.

CONNOR, Steven. *Cultura postmoderna*. Introducción a las teorías de la contemporaneidad. Madrid: Akal.

CORNAGO, Óscar. *Éticas del cuerpo*. Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo. Madrid: Fundamentos.

CRITCHLEY, Simon. Introducción a Lévinas. In: LÉVINAS, Emmanuel. *Difícil libertad*. Ensayos sobre el judaísmo. Buenos Aires: Lilmod, 2004. p. 11- 40.

DAVIS, Tracy C.; POSTLEWAIT, Thomas. Theatricality: an introduction. In: DAVIS, Tracy C.; POSTLEWAIT, Thomas eds. *Theatricality*. Cambridge: Cambridge UP. p. 1-39.

DELEUZE, Gilles. *Spinoza. Philosophie pratique.* Paris: Les Éditions Minuit, 1981.

FIEBACH, Joachim. Theatralitätsstudien unter kulturhistorisch-komparatistischen aspekten. In: FIEBACH, Joachim; MÜHL-BENNINGHAUS, Wolfgang. *Spektakel der moderne*. Bausteine zu einer kulturgeschichte der medien und des darstellenden verhaltens. Berlin: Vistas. p. 9-68.

FISCHER-LICHTE, Erika. Theatricality. Introduction: theatricality: a key concept in theatre and cultural studies. *Theatre Research International* 20. 2. p. 85-89.

GONZÁLEZ R. ARNÁIZ, Graciano. *E. Lévinas:* humanismo y ética. Madrid: Ediciones Pedagógicas.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Imperio.* Buenos Aires: Paidós, 2002.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatisches theater.* Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.

LÉVINAS, Emmanuel. *Humanismo del otro hombre.* México: Siglo XXI, 1974.

NEGRI, Antonio. *Goodbye Mr. Socialism*. La crisis de la izquierda y los nuevos movimientos revolucionarios. Buenos Aires: Paidós, 2007. p. 72.

PÁL PELBART, Peter. Poderíamos partir de Espinosa... *Afuera. Revista de Crítica Cultural.* 3 nov. Disponível em www.revistaafuera.com.

SÁNCHEZ, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea.* Madrid: Visor.

SLOTERDIJK, Peter. Crítica de la razón cínica. Madrid: Siruela, 2003.

_____. *El pensador en escena*. El materialismo de Nietzsche. Valencia: Pre-Textos, 2000.

VIRNO, Paolo. *Cuando el verbo se hace carne*. Lenguaje y naturaleza humana. Buenos Aires: Cactus/Tinta Limón, 2004.

# elementos para uma cartografia da grupalidade

*Peter Pál Pelbart*

Poderíamos partir de Espinosa, o príncipe dos filósofos. E começar pelo mais elementar. O que é um indivíduo? Espinosa responde: um indivíduo se define pelo seu grau de potência. Cada um de nós tem um grau de potência singular, o meu é um, o seu é outro, o dele é outro. Mas o que é um grau de potência? É um certo poder de afetar e de ser afetado. Cada um de nós tem um certo poder de afetar e de ser afetado. O poder de ser afetado de um burocrata, basta ler Kafka para ter uma idéia claríssima. E a capacidade de ser afetado e de afetar de um artista, qual é? Será que a de um dançarino é a mesma que a de um ator, ou de um político? Será que a de um acrobata é a mesma que a do jejuador? De novo Kafka, vejam-se aqueles pequenos contos sobre artistas, em *O Artista da Fome*, por exemplo. Mas Gilles Deleuze gosta de dar o exemplo do carrapato, que preenche o seu poder de ser afetado pelos três elementos, a luz, o cheiro, o sangue. Ele procura o lugar mais alto da árvore em busca da luz, depois pode ficar um tempo longuíssimo na espera jejuante em meio à floresta imensa e silenciosa, e quando sente o cheiro do mamífero passando, ploft, deixa-se cair, para depois se enfiar na pele do animal atrás de sangue. Então o que é um carrapato? Ora, é um grau de potência. É um certo poder de ser afetado. Um carrapato se define, em última instância, por esses três afetos. Como fazer a cartografia de nossos afetos? Como mapear "etologicamente" os afetos de um indivíduo, seja ele um carrapato, seja uma pessoa? Ou de um grupo, ou de um movimento?

Então somos um grau de potência, definido pelo poder de afetar e ser afetado. Mas jamais sabemos de antemão qual é nossa potência, de que afetos somos capazes. É sempre uma questão de experimentação. Não sabemos ainda o que pode o corpo, diz Espinosa, só o descobriremos no decorrer da existência. Ao sabor dos encontros. Só através dos encontros aprendemos a selecionar o que convém com o nosso corpo, o que não convém, o que com ele se compõe, o que tende a decompô-lo, o que aumenta sua força de existir, o que a diminui, o que aumenta sua potência de agir, o que a diminui. Um bom encontro é aquele pelo qual meu corpo se compõe com aquilo que lhe convém, um encontro pelo qual aumenta sua força de existir, sua potência de agir, sua alegria. Vamos aprendendo a selecionar nossos encontros, e a compor, é uma grande arte, essa da composição, da seleção dos bons encontros. Com que elementos, matérias, indivíduos, grupos, idéias, minha potência se compõe para formar uma potência maior e que resulta numa alegria maior? E, ao contrário, o que tende a diminuir minha potência, meu poder de afetar e ser afetado, o que provoca em mim tristeza? O que é aquilo que me separa de minha força? A tristeza é toda paixão que implica uma diminuição de nossa potência de agir; a alegria, toda paixão que aumenta nossa potência de agir. Isso abre para um problema ético e político importante: como é que aqueles que detêm o poder fazem questão de nos afetar de tristeza? As paixões tristes como necessárias ao exercício do poder. Inspirar paixões tristes – é a relação necessária que impõem o sacerdote, o déspota, inspirar tristeza em seus sujeitos, torná-los impotentes, privá-los da força de existir. A tristeza não é algo vago, é a diminuição da potência de agir. Existir é, portanto, variar em nossa potência de agir, entre esses dois pólos, essas subidas e descidas, elevações e quedas.

Então, como preencher o poder de afetar e ser afetado que nos corresponde? Por exemplo, podemos apenas ser afetados pelas coisas que nos rodeiam, nos encontros que temos ao sabor do acaso, podemos ficar à mercê deles, passivamente, e, portanto, ter apenas paixões. E, pior, esses encontros podem apenas ser maus encontros, que nos dão paixões tristes, ódio, inveja, ressentimento, humilhação, com o que se vê diminuída nossa força de existir, com o que nos vemos separados de nossa potência de agir. Ora, poucos filósofos combateram tão ardentemente o culto das paixões tristes. O que Espinosa quer dizer é que as paixões não são um problema, elas existem e são inevitáveis, não são boas nem ruins, são necessárias no encontro dos corpos e nos encontros das idéias. O que, sim, em certa medida, é evitável são as paixões tristes que nos escravizam à impotência. Em outros termos, as paixões alegres nos aproximam daquele ponto de conversão em que podemos deixar de apenas padecer, para podermos agir; deixar de ter apenas paixões, para podermos ter ações, para podermos desdobrar nossa potência de agir, nosso poder de afetar, nosso poder de sermos a causa direta das nossas ações; e não de obedecermos sempre a causas externas, padecendo delas, estando sempre à mercê delas. Como vocês já perceberam, estou num vôo livre e supersônico em Espinosa, com pitadas de Deleuze, para nossos propósitos específicos.

Deleuze insiste no seguinte: ninguém sabe de antemão de que afetos é capaz, não sabe ainda o que pode um corpo ou uma alma, é uma questão de experimentação, mas também de prudência. É essa a interpretação etológica de Deleuze: a ética seria um estudo das composições, da composição entre relações, da composição entre poderes, dos modos de existência em que resulta tal ou qual composição. Não se trata de seguir nenhum mandamento, cartilha prévia, ou receita, mas de avaliar as maneiras de vida que resultam desta ou daquela composição, deste ou daquele encontro, desta ou daquela afetação. Se o indivíduo se define pelo poder de afetar e ser afetado, de compor-se, a questão se amplia necessariamente para além dele, e concerne ao leque de seus encontros. Como as relações podem compor-se para formar uma nova relação mais "estendida", ou como os poderes de afetar e de ser afetado podem se compor de modo a constituir um poder mais intenso, uma potência mais "intensa". Trata-se então, diz Deleuze, das "sociabilidades e comunidades". E ele chega a perguntar: "Como indivíduos se compõem para formar um indivíduo superior, ao infinito? Como um ser pode tomar um outro no seu mundo, mas conservando ou respeitando as relações e o mundo próprios?". É uma pergunta crucial, não só para quem trabalha em grupo, mas na vida em geral. Como um ser pode compor-se com outro, tomá-lo no seu mundo, mas conservando ou respeitando as relações e o mundo próprios desse outro? Como se pudessem coexistir vários mundos, mesmo no interior de uma composição maior, sem que sejam todos reduzidos a um mesmo e único mundo. A partir daí, pode-se pensar a constituição de um "corpo" múltiplo. Por exemplo, um coletivo seria isso, um corpo múltiplo, composto de vários indivíduos, com suas relações específicas de velocidade e de lentidão. Um coletivo poderia ser pensado como essa variação contínua entre seus elementos heterogêneos, como afetação recíproca entre potências singulares, em certa composição de velocidade e lentidão.

Mas como pensar a consistência desse "conjunto" composto de singularidades, de multiplicidade, de elementos heterogêneos? Gilles Deleuze e Félix Guattari invocam com freqüência um "plano de consistência", um "plano de composição", um "plano de imanência". Num plano de composição, trata-se de acompanhar as conexões variáveis, as relações de velocidade e lentidão, a matéria anônima e impalpável dissolvendo formas e pessoas, estratos e sujeitos, liberando movimentos, extraindo partículas e afetos. É um plano de proliferação, de povoamento e de contágio. Num plano de composição o que está em jogo é a consistência com a qual ele reúne elementos heterogêneos, disparatados, e também como favorece acontecimentos múltiplos.

Como mostra a conclusão praticamente ininteligível de *Mil Platôs*, o que se inscreve num plano de composição são os acontecimentos, as transformações incorporais, as essências nômades, as variações intensivas, os devires, os espaços lisos – é sempre um corpo sem órgãos. Em todo caso, há aqui uma condição que serve para pensar o plano micropolítico ou macropolítico, e que parece uma fórmula matemática: o n-1. O que significa essa fórmula esquisita? Apenas isto: dada uma multiplicidade qualquer, um conjunto de indivíduos, ou singularidades, ou afetos, como produzir esse plano de consistência sem subsumir essa heterogeneidade a uma unidade qualquer? Ou seja, o desafio consiste nisto: mergulhados numa multiplicidade qualquer, que faz um plano de composição, esconjurar aquele Um que pretende unificar o conjunto ou falar em nome dessa multiplicidade, seja esse um o papa, um governante, o diretor, uma ideologia, um afeto predominante. Trata-se de recusar o império do Um. É uma filosofia da diferença, da multiplicidade, da singularidade, o que não significa o Caos, a indiferenciação, o vale-tudo, mas justamente o contrário, a afetação, a composição, uma espécie de construtivismo, em que a regra única, além de toda essa química dos encontros e da consistência, é excomungar aquele que pretende falar em nome de todos, ou se crê representante de uma totalidade que, justamente, cabe a todo custo evitar.

Eu gostaria de abordar um outro tópico, a questão do comum, tão importante quando se considera um grupo, uma sociedade, um conjunto humano. Uma constatação trivial é evocada com insistência por vários autores contemporâneos, entre eles Toni Negri, Giorgio Agamben, Paolo Virno, Jean-Luc Nancy, ou mesmo Maurice Blanchot. A saber, a de que vivemos hoje uma crise do "comum". As formas que antes pareciam garantir aos homens um contorno comum, e asseguravam alguma consistência ao laço social, perderam sua pregnância e entraram definitivamente em

colapso, desde a esfera dita pública até os modos de associação consagrados, comunitários, nacionais, ideológicos, partidários, sindicais. Perambulamos em meio a espectros do comum: a mídia, a encenação política, os consensos econômicos consagrados, mesmo a espetacularidade cultural, mas igualmente as recaídas étnicas ou religiosas, a invocação civilizatória calcada no pânico, a militarização da existência para defender a "vida" supostamente "comum", ou, mais precisamente, para defender uma forma de vida dita "comum". No entanto, sabemos bem que essa "vida" ou "forma de vida" não é realmente "comum", que quando compartilhamos esses consensos, guerras, pânicos, circos políticos, e modos caducos de agremiação, ou mesmo esta linguagem que fala em nosso nome, somos vítimas ou cúmplices de um seqüestro, o seqüestro do comum.

Se de fato existe hoje um seqüestro do comum, uma expropriação do comum, ou uma manipulação do comum, sob formas consensuais, unitárias, espetacularizadas, totalizadas, transcendentalizadas, é preciso reconhecer que, ao mesmo tempo e paradoxalmente, tais figurações do "comum" começam a aparecer finalmente naquilo que são, puro espectro. Num outro contexto, Deleuze lembra que, sobretudo a partir da Segunda Guerra Mundial, os clichês começaram a aparecer naquilo que são, meros clichês, os clichês da relação, do amor, do povo, da política ou da revolução, os clichês daquilo que nos liga ao mundo – e foi quando eles assim, esvaziados de sua pregnância, se revelaram como clichês, isto é, imagens prontas, pré-fabricadas, esquemas reconhecíveis, meros decalques do empírico, somente então pôde o pensamento liberar-se deles para encontrar aquilo que é "real", na sua força de afetação, com conseqüências estéticas e políticas a determinar. É um momento paradoxal, esse em que os clichês que filtram o mundo e nos determinam o que deve ser pensado, feito, sentido, caem em descrédito. Pois eles nos conduziram a um ponto perigoso, em que já não acreditamos mais nesses clichês, e portanto não acreditamos no mundo, na sua capacidade de nos oferecer possibilidades novas. É um ponto de descrença, já não acreditamos nos possíveis, o possível parece ter-se esgotado. Deleuze reconhece esse estado de descrença, de niilismo, de desconexão, mas jamais embarcou no discurso pós-moderno, seja de crítica e diabolização do mundo, seja de volúpia cínica com a perda do sentido.

Quando fala das artes, numa posição considerada por alguns excessivamente moderna, ou caduca, ele diz a coisa mais simples do mundo, que já Nietzsche não cansava de repetir. As artes inventam novas possibilidades de vida, e talvez caiba às artes essa incumbência rara de nos devolver a crença no mundo, neste mundo, neste presente, não crença na sua existência, de que não duvidamos, mas crença nas possibilidades deste mundo de engendrar novas formas de vida, novos modos de existência. Não se trata de uma ingenuidade pueril, nem de um otimismo cego, mas de uma avaliação concreta no mais alto grau.

O contexto contemporâneo trouxe à tona, de maneira inédita na história, pois no seu núcleo propriamente econômico e biopolítico, a prevalência do "comum" e da "invenção". O trabalho dito imaterial, a produção pós-fordista, o capitalismo cognitivo, todos eles requisitam faculdades vinculadas ao que nos é mais comum: a linguagem e seu feixe correlato, a inteligência, os saberes, a cognição, a memória, a imaginação e, por conseguinte, a inventividade. Mas também requisitos subjetivos vinculados à linguagem, tais como a capacidade de comunicar, de relacionar-se, de associar, de cooperar, de compartilhar a memória, de forjar novas conexões e fazer proliferar as redes. Nesse contexto de um capitalismo em rede ou conexionista, que alguns até chamam de rizomático, pelo menos idealmente aquilo que é comum é posto para trabalhar em comum. Pôr em comum o que é comum, colocar para circular o que já é patrimônio de todos, fazer proliferar o que está em todos e por toda parte, seja isso a linguagem, a vida, a inventividade. Mas essa dinâmica assim descrita só parcialmente corresponde ao que de fato acontece, já que ela se faz acompanhar pela apropriação do comum, pela expropriação do comum, pela privatização do comum, pela vampirização do comum empreendida pelas diversas empresas, máfias, estados, instituições, inclusive culturais, com finalidades que o capitalismo não pode dissimular, mesmo em suas versões mais rizomáticas.

Em todo caso, se a linguagem, que desde Heráclito era considerada a mais comum, tornou-se hoje o cerne da própria produção, como intelecto geral, como conjunto dos cérebros em cooperação, como intelectualidade de massa, é preciso dizer que o comum contemporâneo é mais amplo do que a mera linguagem, dado o contexto da sensorialidade alargada,

da circulação ininterrupta de fluxos, da sinergia coletiva, da pluralidade afetiva e da subjetividade coletiva daí resultante. Esse comum passa pelo *bios* social propriamente dito, pelo agenciamento vital, material e imaterial, biofísico e semiótico, que constitui hoje o núcleo da produção econômica mas também da produção de vida comum. Ou seja, é a potência de vida da multidão, sua biopotência, em seu misto de inteligência coletiva, de afetação recíproca, produção de laço, capacidade de invenção de novos desejos e novas crenças, novas associações e novas formas de cooperação, como diz Maurizio Lazzarato na esteira de Gabriel Tarde, que é cada vez mais a fonte primordial de riqueza do próprio capitalismo. Por isso mesmo, esse comum é visado pelas capturas e seqüestros capitalísticos, mas é esse comum igualmente que os extrapola, fugindo-lhe por todos os lados e todos os poros.

Diríamos que o comum é um reservatório de singularidades em variação contínua, uma matéria anorgânica, um corpo sem órgãos, um ilimitado (*apeiron*) apto às individuações mais diversas. Apesar de seu uso um tanto substancializado, em alguns casos o termo "multidão" desenvolvido por Negri com base em Spinoza tenta remeter a um tal conceito. Multidão é o contrário de massa. A massa é um compacto homogêneo, uma indiferenciação de seus componentes numa direção única, submetidos a um líder. A multidão, tal como Negri a entende, é o contrário, é essa heterogeneidade, essa inteligência coletiva, essas afetações recíprocas, essa multiplicidade subjetiva. No fundo, e é aí que eu queria chegar, a multidão é uma certa dinâmica entre o comum e o singular, a multiplicidade e a variação, a potência desmedida e o poder soberano que tenta contê-la, regulá-la ou modulá-la – e talvez um grupo de teatro, de performance, de intervenção pudesse ser considerado sob a mesma lógica, nessa dinâmica entre o comum e o singular, a composição e a consistência, o acontecimento e a subjetividade.

No fundo, nessas composições e recomposições, trata-se sempre da experimentação imanente de um comum, de invenção de modos de vida, de uma redistribuição dos afetos, da invenção de novos possíveis. Como então pensar a comunidade, ou o grupo, ou um coletivo, não segundo o modelo da fusão, da homogeneidade, da identidade consigo mesmo, mas da heterogeneidade, da pluralidade, do jogo, até mesmo das distâncias reinventadas no seu interior? Em outras palavras, como diz Blanchot em seu livro *La Communauté Inavouable*, na comunidade não se trata mais de uma relação do Mesmo com o Mesmo, mas de uma relação na qual intervém o Outro, e ele é sempre irredutível, sempre em dissimetria, ele introduz a dissimetria. Como diz Bataille: "Se esse mundo não fosse constantemente percorrido pelos movimentos convulsivos dos seres que se buscam um ao outro [...], ele teria a aparência de uma derrisão oferecida àqueles que ele faz nascer". Mas o que é esse movimento convulsivo dos seres que se buscam um ao outro? Seria o amor, como quando se diz comunidade dos amantes? Ou o desejo, conforme o assinala Negri? Ou se trata de um movimento que não suporta nenhum nome, nem amor nem desejo, mas que atrai os seres para jogá-los uns em direção aos outros, segundo seus corpos ou segundo seu coração e seu pensamento, arrebatando-os à sociedade ordinária, reinventando sua sensibilidade? Que esse tema seja mais do que uma obsessão individual de um autor, atesta-o sua presença recorrente entre pensadores dos anos 1960-1970.

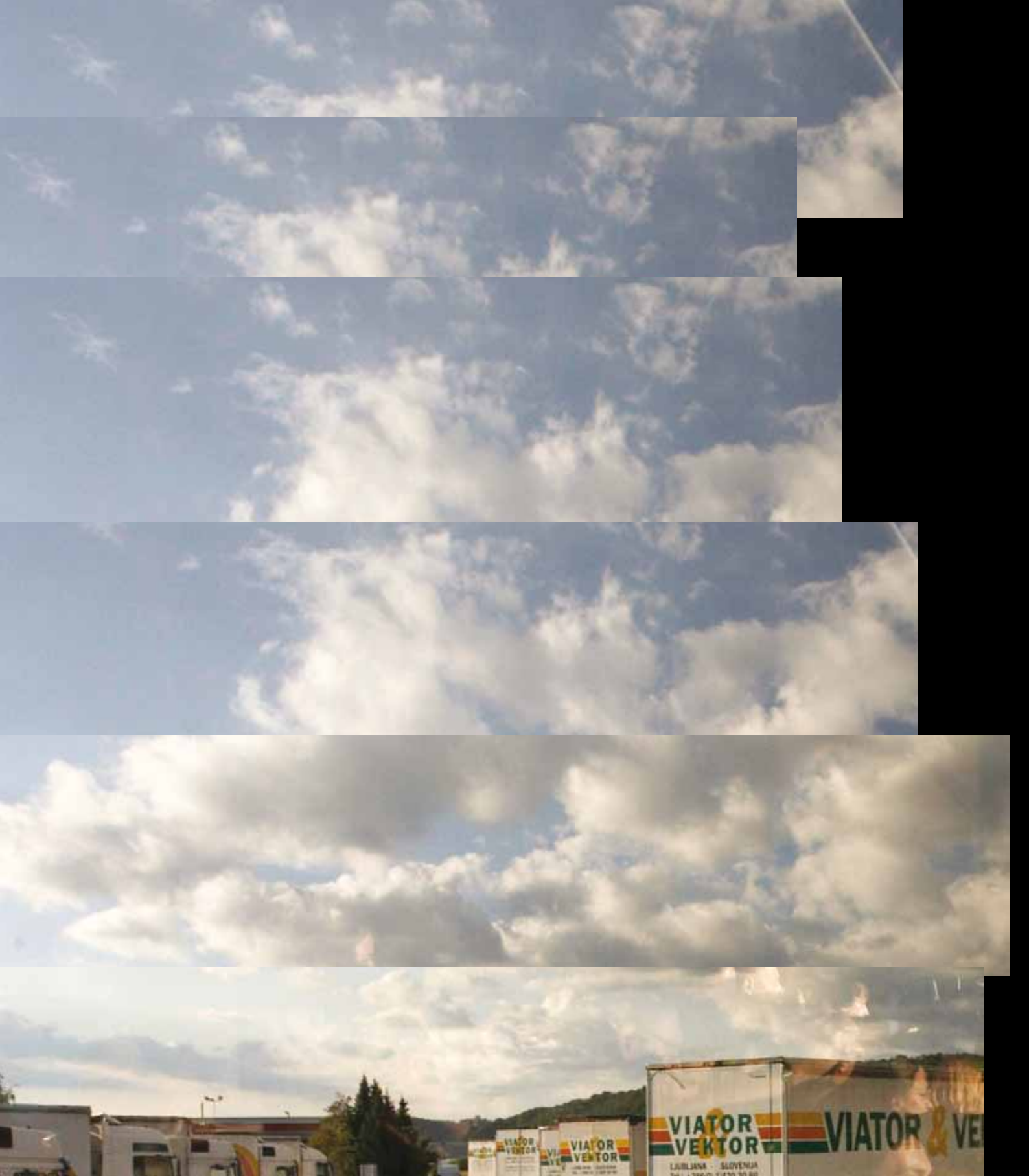
Em curso ministrado no Collège de France em 1976-1977, por exemplo, Roland Barthes aborda a questão "Comment vivre-ensemble" (Como viver junto), que, em 2006, foi tema da Bienal Internacional de São Paulo. Barthes não se interessa pelo viver-a-dois conjugal, nem o viver-em-muitos segundo uma coerção coletivista, mas pelo desafio de "pôr em comum as distâncias", "a utopia de um socialismo das distâncias", na esteira do "pathos da distância", evocado por Nietzsche. São novas formas de agenciamento coletivo que vão surgindo, não fusionais, mas rizomáticas. Nessa tônica, a própria resistência atualmente assume novas modalidades. Deleuze não se cansa de repetir: criar é resistir. Resistir não consiste apenas em dizer não, mas em inventar, reinventar-se, criar novos afetos, novos perceptos, novos possíveis, novas possibilidades de vida. Claro que o próprio termo *criação* está hoje comprometido, e inteiramente submetido aos ditames do capitalismo tardio e da sociedade de controle, com seu vampirismo insaciável, que se apossa da vitalidade social como nenhum outro regime anterior jamais havia feito. Mas ao mesmo tempo, nesse contexto, essa vitalidade acaba aparecendo naquilo que ela é, não um produto do capital, mas o patrimônio de todos e de qualquer um, a potência do homem comum. Mesmo a deserção assume novas formas.

A propósito do Bartleby, de Melville, aquele escriturário que a tudo responde que "preferiria não", Deleuze comenta que a particularidade desse homem é que ele não tem particularidade nenhuma, é o homem qualquer, o homem sem essência, o homem que se recusa a fixar-se em alguma personalidade estável. Diferentemente do burocrata servil (que compõe a massa nazista, por exemplo), no homem comum, tal como ele aparece aqui, se expressa algo mais do que um anonimato inexpressivo: o apelo por uma nova comunidade. Não aquela comunidade baseada na hierarquia, no paternalismo, na compaixão, como o patrão de Bartleby gostaria de lhe oferecer, mas uma sociedade de irmãos, a "comunidade dos celibatários". Deleuze detecta entre os americanos, antes mesmo da independência, essa vocação de constituir uma sociedade de irmãos, uma federação de homens e bens, uma comunidade de indivíduos anarquistas no seio da imigração universal. A filosofia pragmatista americana, em consonância com a literatura americana que Deleuze tanto valoriza, lutará não só contra as particularidades que opõem o homem ao homem, e alimentam uma desconfiança irremediável de um contra o outro, mas também contra o seu oposto, o Universal ou o Todo, a fusão das almas em nome do grande amor ou da caridade, a alma coletiva em nome da qual falaram os inquisidores, como na famosa passagem de Dostoievski, e, por vezes, sim, os revolucionários.

Deleuze pergunta, então: o que resta às almas quando não se aferram mais a particularidades, o que as impede então de fundir-se num todo? Resta-lhes precisamente sua "originalidade", quer dizer, um som que cada uma emite quando põe o pé na estrada, quando leva a vida sem buscar a salvação, quando empreende sua viagem encarnada sem objetivo particular, e então encontra o outro viajante, a quem reconhece pelo som. Lawrence dizia ser este o novo messianismo ou o aporte democrático da literatura americana: contra a moral européia da salvação e da caridade, uma moral da vida em que a alma só se realiza pondo o pé na estrada, exposta a todos os contatos, sem jamais tentar salvar outras almas, desviando-se daquelas que emitem um som demasiado autoritário ou gemente demais, formando com seus iguais acordos e acordes, mesmo fugidios. A comunidade dos celibatários é a do homem qualquer e de suas singularidades que se cruzam: nem individualismo nem comunialismo.

Eu não queria terminar esse percurso tão ziguezagueante por uma conclusão excessivamente assertiva, pois estamos num momento tão complexo que a assertividade pode tornar-se ela mesma um ingrediente fundamentalista a mais que se conjuga com tantos outros, como o da religião do capital ou o capital das religiões. A experimentação é sempre mais hesitante, feita de lacunas e disparidades, colapsos e retomadas, desfalecimentos, gagueiras, devires insólitos, acontecimentos tanto mais imponderáveis quanto menos se dão a ver segundo os limiares de percepção consagrados por uma sociedade do espetáculo. Talvez eu queira dizer apenas o seguinte, à guisa de encerramento: Deleuze chega a afirmar que o que lhe importa não é o futuro de revolução, mas o devir-revolucionário das pessoas, os espaços-tempo que elas são capazes de inventar, os acontecimentos que se ensejam por toda parte. De modo que, como diz ele, ser de esquerda não significa uma pertinência partidária, mas uma questão de percepção. Quando pensam em maio de 1968, Deleuze e Guattari se referem a uma mutação na sensibilidade, na percepção social, em que subitamente tudo aquilo que era suportado cotidianamente se tornou intolerável, e inventaram-se novos desejos que antes pareciam impensáveis. Uma mutação social é uma redistribuição dos afetos, é um redesenho da fronteira entre aquilo que uma sociedade percebe como intolerável e aquilo que ela considera desejável. Não me parece que o teatro seja estranho a essa tarefa, que é da sensibilidade, da percepção, da invenção de possíveis, de formas de associação inusitadas, de modos de existência. É um desafio estético, ético, político, subjetivo. Mas que não se dá de forma etérea nem abstrata. Às vezes precisamos de dispositivos muito concretos que sustentem tais experimentações, tais acontecimentos. Estar à altura do que nos acontece é a única ética possível, estar à altura dos acontecimentos que se esteja em condições de propiciar, nos mais diversos campos, nas mais diversas escalas, moleculares e molares, recusando o niilismo biopolítico e suas formas cada vez mais insidiosas e capilares. A esses dispositivos vários, dos quais um certo teatro faz parte, eu chamaria de dispositivos biopolíticos, em que está em jogo uma potência de vida, uma biopotência.

# poéticas contemporâneas


VIATOR
VEKTOR
LJUBLJANA - SLOVENIJA
VIATOR & VE

# poéticas de hoje e poéticas de ontem

*Clóvis Massa*

Poéticas contemporâneas do texto/espetáculo é assunto que se presta a mais de uma interpretação. Primeiro, porque cada um dos conceitos remete a uma infinidade de questões. Entre elas, considerações sobre a definição de cada um dos termos e, no mínimo, a esquematização do percurso de certas teorias sobre poética e contemporaneidade. Em segundo lugar, porque a articulação dos termos expressa a existência de poéticas contemporâneas específicas do texto/espetáculo, das quais deveríamos realizar sua definição, levantamento e exame das principais manifestações. A começar pela contradição dos termos, logo se vê que isso não é tarefa fácil, que é mesmo possível questionar se a elaboração de uma poética nos dias de hoje pode ser formulada rigorosamente como em outros tempos e se é

Poéticas contemporâneas do texto/espetáculo é assunto que se presta a mais de uma interpretação. Primeiro, porque cada um dos conceitos remete a uma infinidade de questões. Entre elas, considerações sobre a definição de cada um dos termos e, no mínimo, a esquematização do percurso de certas teorias sobre poética e contemporaneidade. Em segundo lugar, porque a articulação dos termos expressa a existência de poéticas contemporâneas específicas do texto/espetáculo, das quais deveríamos realizar sua definição, levantamento e exame das principais manifestações. A começar pela contradição dos termos, logo se vê que isso não é tarefa fácil, que é mesmo possível questionar se a elaboração de uma poética nos dias de hoje pode ser formulada rigorosamente como em outros tempos, e se é necessário partir de um balanço de seus dados e materiais históricos. A fim de problematizar a discussão do que é heterogêneo por sua própria natureza, é válido centrar o enfoque sobre algumas assertivas e oposições, aproveitando o caráter randômico de uma parcela de manifestações artísticas da atualidade.

**Não há uma, mas várias poéticas**

Desde a Grécia antiga, que nos legou o mais célebre tratado sobre o assunto no Ocidente, o objeto da poética mudou consideravelmente, tanto quanto as manifestações teatrais. A mais conhecida das poéticas, a de Aristóteles, tinha por objeto o estudo das artes discursivas, sobretudo as tragédias. Tudo indica que o texto da *Poética* seja proveniente de um curso proferido pelo filósofo estagirita em sua segunda estada em Atenas, entre 335 e 323 a.C., em sua própria instituição de ensino, o liceu. Por mais estranho que pareça, as anotações do filósofo ou de algum de seus alunos ainda hoje são a principal referência sobre a arte de compor textos para teatro.

Como o pensamento de Aristóteles serviu de fonte para as poéticas de inúmeros literatos, fundamentadas na verossimilhança e na distinção de gêneros (nobres e sérios versus populares e desprezíveis), vários aspectos devem ser entendidos com referência ao contexto histórico-cultural da época, ou conforme o documento foi interpretado em períodos posteriores. A poética aristotélica foi uma resposta ao ataque às artes lançado por Platão em *A República*, escrita em 370 a.C. No décimo livro da referida obra, o filósofo expõe que o artista é o terceiro na fila para o trono da verdade, porque, enquanto Deus cria a forma natural da cama e um marceneiro faz uma cama, um artista que pinta uma cama faz apenas sua imitação. Platão observa que a arte de imitar está bem longe da verdade por apenas atingir a aparência e não a realidade, o que termina por iludir a todos. Como um pintor que pinta objetos sem nenhuma semelhança com os que pretendia representar, deuses e heróis são mal representados quando a mentira não possui beleza e prejudica os cidadãos.

Por serem os poetas meros imitadores, Platão reflete sobre o benefício da arte para a sociedade em função do valor do que eles dizem, e os exclui de sua República ideal. Segundo o filósofo, histórias abomináveis como as de Hesíodo, Homero e Ésquilo não deveriam ser contadas na nova cidade. Ainda que Cronos tivesse se vingado do pai tirânico, Urano, com extremada violência, a narração feita com leviandade seria condenável. A isso seria preferível fazer segredo dessas fábulas e levá-las ao conhecimento do menor número possível de ouvintes após um sacrifício, num ritual para poucos iniciados.

Em resposta à censura de Platão, na poética clássica de Aristóteles se encontra a defesa da tragédia. Diferente do mestre, que acreditava ser a realidade simples imitação do plano imutável das idéias, Aristóteles aponta as razões para que se considere o gênero como algo virtuoso para os cidadãos, visto que a tragédia operaria a purificação da platéia. Por meio da piedade pelo herói e do medo de que sofrimento semelhante pudesse ocorrer a si, as tragédias teriam como resultado a purgação do espectador. Embora sem explicar muito o processo catártico, essa teoria teve grande repercussão no decorrer dos tempos.

Da mesma forma como os comentaristas procuraram atingir o sentido exato das palavras de Aristóteles, passaram a examinar isoladamente certos conceitos aristotélicos como fonte estimulante para novas observações e reflexões sobre o fenômeno artístico, o que deu origem à formulação de sugestivas questões sobre a verossimilhança na arte, expondo o problema das relações entre literatura e realidade. Mesmo que nenhuma delas tenha rompido em profundidade com o enfoque aristotélico, em geral essas poéticas foram tratadas como código de leis a serem seguidas pelos escritores. Essa crença propunha disciplinar a força criativa por meio da habilidade técnica fornecida pela arte (conceito latino que traduz a palavra grega *techne*), como ocorreu com a *Arte Poética,* de Nicolas Boileau, na Paris do século XVII, em que o autor chega a reprovar alguns traços farsescos na obra de Molière, o mais importante comediógrafo da época.

É a esse tratamento da poética teatral que corresponde a concepção normativa que se restringe a comparar a fábula ou os personagens com o que seria o objeto representado. Como diz Patrice Pavis, a poética resulta numa estética secular do verossímil, fazendo da mimese o critério da verdade e, portanto, o êxito da representação.

Apesar de a *Poética* ter sido interpretada dessa forma e suscitado outras poéticas normativas, pois estas também foram vistas como um preceituário de soluções práticas que deviam orientar a criação e a avaliação das obras concretas, sua atualidade reside na maneira como Aristóteles – sem se ocupar da moralidade da arte – descartou a necessidade de um modelo ideal. Contudo, somente as traduções mais recentes da obra puderam corrigir as leituras errôneas a esse respeito, pois durante muito tempo o conceito de representação esteve relacionado à simples imitação, como se a função primordial do teatro fosse representar coisas que já existem. Ao contrário, suas interpretações recentes indicam que o sentido mais fiel do termo *mimese* seria o de representar o que quer que seja, sem exigência de fidelidade para com os modelos de realidade. Essa chave é fundamental para a compreensão da diversidade do teatro contemporâneo.

Desprezadas por não darem conta das relações com o espectador nem da atuação, as poéticas deram lugar a novos enfoques. Da abordagem clássica, foi abandonada gradativamente a reflexão sobre a natureza e as leis da construção artística, mas permaneceram como principais objetos de estudo a linguagem e o significado de sua composição, em particular sobre o conteúdo da obra. O discurso teórico sobre essas questões passou a ser exercido em parte pelos estudos no campo da estética, disciplina responsável por examinar questões como a produção, a recepção e a estrutura da obra. Mas, graças à teoria da literatura e, principalmente, à semiótica teatral, tais poéticas ultrapassaram as minúcias de um autor ou escola e passaram a compreender a especificidade da arte cênica.

Se substituirmos o termo *tragédia* pelo termo *drama*, a arte poética clássica ainda funciona como referência de modelo para a criação e a análise dramatúrgicas. Se formos mais além e substituirmos a noção de drama pela de encenação, podemos inclusive nos deter no tipo de carpintaria ou arquitetura teatral resultante do vínculo entre texto e espetáculo. Logo, a poética, como conjunto de conhecimentos, permanece em mutação. Não é uma disciplina estruturada de maneira linear, e sim um campo de saberes acerca das manifestações teatrais.

**Poética, estética ou semiótica?**

A poética é uma ciência em construção. A abordagem que existe desde a teoria aristotélica da catarse culmina com os tratados sobre o ator no século XVIII. Mas a estética, antes mesmo de se estruturar como disciplina que investiga como são suscitadas emoções e paixões com base no estudo do belo, dedica-se da mesma maneira a definir os critérios de julgamento em matéria artística. Ao interrogar o texto em virtude de critérios de gostos particulares de uma época, partindo de uma definição a priori da essência teatral e julgando seu objeto em função de sua conformidade ao modelo exemplar, a estética acaba se confundindo com as poéticas.

Se a estética descrevia as formas teatrais e as classificava de acordo com diferentes critérios, com a teoria da recepção estética de Hans-Robert Jauss surgiram trabalhos investigativos sobre o horizonte de expectativa cultural e ideológico do espectador, seu modo de percepção e o vínculo com o mundo ficcional da época representada. Num primeiro momento, a abordagem estética se subdividia em estudos sobre os mecanismos de produção do texto e do espetáculo (*poiesis*), as atividades de recepção do espectador (*aisthesis*) e as trocas emocionais de identificação ou de distância (*catharsis*). Porém, a análise da produção com todos os elementos que influem na constituição do texto e do espetáculo acabou se somando à da recepção, ao pretender revelar o olhar do espectador e seu modo de percepção. Assimilada a um conjunto de circunstâncias que influem na formação do texto ou do espetáculo representado, a abordagem passou ao mesmo tempo a examinar o ponto de vista do espectador e os fatores que preparam sua recepção. Como essa estética da produção e da recepção teatral enumera os fatores formadores do texto e trata do funcionamento da cena, é possível dizer que a estética incorporou a poética, mas procurou ir além dela. Isso faz com que hoje não se possa pensar em poética sem pressupor o fundamento do espectador.

Além disso, a compreensão da poética é favorecida pela semiótica. Estudos da semiótica teatral consideram que encenar é, antes de mais nada, representar por meio de signos. Pensada como sistema de signos, a linguagem teatral deve necessariamente ser percebida pelo espectador. Para a semiótica, essa produção de sentido pelo funcionamento dos signos caracterizaria a natureza do teatro. A grande contribuição da semiótica para a poética é que se torna indispensável à sua análise a noção de encenação como sistema estrutural de uma enunciação cênica. Encenação como organização dos sistemas significantes da cena, mas também como visualização pela sua recepção por um público, em si variável e ativo. Visto que no momento da concretização o público percebe simultaneamente o arranjo cênico e sua polissemia de códigos, o espectador percebe sua expressividade no que tal teatralidade tem de específico, apreendendo os recursos em destaque na performance do ator.

Assim, as modernas poéticas apresentam-se como uma série de teorias que refletem a feitura cênica em sua peculiaridade, umas mais e outras menos focadas no trabalho do ator, porém doravante centradas no teatro. Com os estudos teatrais, o texto dramático deixa de ser considerado como objeto de estudo em si e passa a ser articulado dentro da encenação. Por conseguinte, os pressupostos metodológicos também se atualizaram: imaginar a cena pelo estudo das peças passou a ser abordagem ultrapassada tanto quanto tentar compreender a obra dramática pela análise das encenações.

**A poética clássica pode servir como modelo para sustentar outros modelos ou a eles se opor**

A verossimilhança e a identificação do sujeito com o objeto representado deixam de ser foco dos estudos, mas a contribuição da poética clássica permanece como referência canônica. Muitas relações teatrais são abordadas com base na comparação com os padrões tradicionais, como se fosse necessário partir de um balanço de dados e materiais históricos para a constituição da poética contemporânea. Logo, as teorias que remetem às poéticas contemporâneas destacam a diferença em relação a esses modelos.

Inicialmente, a classificação das obras em épicas, líricas e dramáticas, atribuída a Platão e retomada por Aristóteles. Ela distinguia as obras pelo meio, objeto ou maneira que cada uma das artes empregava na representação. Na epopéia, o aedo narrava histórias por meio de versos, acompanhado pelo som da lira. Na modernidade, essa continuará sendo a técnica de representação do romance, espécie de correlato do drama, tratando-se da evolução dos gêneros. Por sua vez, o ditirambo continha uma parte narrativa, recitada pelo cantor principal ou corifeu, mas o hino coral era atribuído aos coreutas, integrantes vestidos de sátiros (companheiros do deus Dioniso em honra do qual se prestava essa homenagem ritualística). A poesia moderna manterá semelhante subjetivismo em seus poemas, ainda que

tenha trocado a exaltação pelo estranhamento. Já o poema trágico alternava o canto e a dança dos coreutas, trechos essencialmente líricos, com as partes declamadas dos atores, visando à personificação dos personagens mitológicos.

Nessa distinção havia um ideal de pureza, pela maneira como cada uma das artes representava, seja narrando pela boca de um intérprete ou na primeira pessoa, seja deixando os personagens imitados tudo fazer, agindo. Assim, a voz do poeta estava ausente na tragédia, como ocorrerá na posterior evolução do drama. Conforme Hegel acreditava, o gênero dramático reunia desse modo a objetividade e a distância do gênero épico ao mesmo tempo que mantinha o princípio lírico na afirmação da subjetividade dos personagens. Até então, o diálogo reproduzia a comunicação intersubjetiva por meio das figuras dramáticas e de sua psicologia. O conceito de drama presumia a relação estabelecida entre as pessoas na progressão de um conflito.

Quando o mundo representado deixa de ser autônomo, a verdadeira essência do drama, o enredo, começa a sofrer as conseqüências dessa ruptura, como destacou Peter Szondi em sua teoria do drama moderno, fundamentada na crise da noção de drama. Com a dissipação das fronteiras, pela presença do narrador e da afirmação do eu lírico em cena, revela-se no drama a força da narração épica e do lirismo poético.

O drama absoluto encontra então sua crise mais radical nas diversas formas de enfraquecimento da ação dramática, o que não raras vezes resulta um texto verborrágico, episódico pela falta de clareza da fábula e ênfase na narração. Maeterlinck fundamenta sua poética não mais na ação, mas na situação, por meio de um drama estático em que só resta a passividade do ser humano, no qual os personagens deixam de ser sujeito e passam a ser objeto da ação. Há, nesse sentido, uma desdramatização crescente ocorrida no último século, em que a ação deixa de ser superação de uma dialética intersubjetiva, e passa como que a manifestar uma força contrária que a obriga à inação. Assim como a progressão do diálogo em Beckett se dá pela justaposição de níveis alternados (uma ação concreta e banal levando à evocação do abstrato), também a reiteração de silêncios, repetições e descontinuidades trabalham no sentido da inação.

O ideal clássico pressupunha acima de tudo ordenação e organização. Os acontecimentos resultavam dos princípios de necessidade e verossimilhança. A definição de tragédia da arte poética aristotélica refere-se justamente à representação de uma ação completa. A idéia de início, meio e fim se manifestava tanto pela completude quanto pela relação de causa e efeito dos acontecimentos, pois não eram previstos acasos ou elementos supérfluos no desdobramento das situações da peça. Mas a abertura da obra é característica da poética contemporânea, tratada então como estrutura com pluralidade de significados que coexistem num único significante, como definiu Umberto Eco. A dissolução do enredo como escolha narrativa constituiu um tipo de texto que se passou a considerar como obra aberta, como na dramaturgia de Ionesco, Beckett e Adamov. Abertura dada para e pelo espectador, que precisa preencher lacunas para melhor compreender o que vê e ouve durante a encenação.

Visto que a tragédia representa pessoas em ação, o tratamento do poeta grego baseava-se na virtude ou no vício, isto é, apresentando-as melhores ou piores do que nós, do qual surge a distinção entre a tragédia e a comédia clássicas. Na atualidade, a arte reflete a teoria da complexidade: além da crise da noção de drama, o hibridismo artístico rompe com os modelos preconcebidos em busca da autenticidade das expressões teatrais. Surgem os gêneros intermediários e a falta de unidade de estilo acentua a coexistência de formas em detrimento das oposições, já que a mestiçagem determina expressões múltiplas.

Também manifestações do teatro moderno/pós-moderno apresentam-se muitas vezes de maneira enigmática e procuram esmaecer ou deformar conteúdos, tornando-os não familiares ou obscuros. Quando Victor Hugo acentuou o papel do feio no prefácio de *Cromwell*, em 1827, não como oposto do belo, mas fundamentado com base no desenvolvimento do conceito de desarmonia, engendrou o efeito mais notório da arte contemporânea: o estranhamento. Em sua teoria do drama, o espectador é surpreendido e levado ao estranhamento, sendo uma das abordagens mais importantes a do grotesco, geralmente expresso no sentido de bizarro, de jocosidade burlesca, enfim, do estranho em todos os campos, no qual se salientam os opostos. Temas são mais contrapostos do que justapostos. Como a realidade da ficção desprende-se de toda ordem espacial, temporal e objetiva, o insólito e a anormalidade restam como as características preferidas do teatro contemporâneo.

Enfim, a dramaturgia fica cada vez mais distante dos princípios da poética clássica. Mas exatamente por se mostrar muito diferente, a descrição estrutural e funcional da tragédia feita por Aristóteles ainda serve para sustentar qualquer paradigma poético, nem que seja por oposição. Porém, a constituição de uma poética contemporânea do texto/espetáculo não dispensa o exame de sua relação com a teatralidade, por meio da descrição da expressividade da encenação teatral, do desdobramento visual da enunciação (personagem/ator) e de seus enunciados, bem como da percepção da artificialidade da representação. Portanto, da maneira como cada expoente é apresentado ao espectador e se propõe a requisitar dele determinada atitude estética. O corpo e a voz do ator, bem como sua presença como um todo, são empregados na construção do universo concebido pelo dramaturgo e recriado pelo encenador, utilizando fala, tom, gesto, mímica facial e deslocamento para compor sua expressão na cena.

Entre a forma mais aberta e própria do ritual e a mais fechada dos espetáculos marcados com habilidade pela figura do encenador, a gama de expressões é ampla: o modelo mítico atrai o espectador como participante enquanto o estético o predispõe a ser voyeur. Mas há uma correspondência entre formalização e estilo. As manifestações populares, assim como as que exacerbam o caráter ritual do fenômeno teatral, costumam originar montagens com ênfase no jogo, no acaso ou na participação do público. Nas manifestações que reforçam os aspectos plásticos da cena, a tendência à formalização dos elementos enfraquece a flexibilidade dos elementos estruturais. Em ambas as extremidades, as formas expressivas cristalizam-se no que se pode chamar de imagético: no primeiro caso, a imagem atrai pela construção tridimensional das experiências performáticas; no outro, observa-se uma cena em que a imagem afasta o espectador como se ele a visse como numa moldura, a distância.

**Há um legado na urdidura poética**

As poéticas, além de teorias sobre a arte teatral formuladas por pensadores, mostram-se como projetos artísticos dos praticantes das artes cênicas. Ao estabelecermos vínculos entre algumas dessas formas, podemos esboçar uma estrutura poética que não tem como pressuposto o respeito aos meandros da evolução cronológica, e sim os modos semelhantes de elaboração da carpintaria teatral, em subordinação íntima para com a sua tecedura cênica.

A partir de segunda metade do século XX, as práticas de distanciamento e desvinculação do ator em relação ao personagem se somam às experiências rituais dos grupos teatrais. Encontramos nosso primeiro exemplo em Bertolt Brecht, que, em sua proposição de teatro épico e dialético, criticou abertamente a poética aristotélica, justamente pelo fato de o modelo clássico buscar a empatia do espectador por intermédio do fortalecimento da fábula e da identificação com o personagem. Sua poética cênica, fundamentada na descontinuidade, não ficou restrita à dimensão dramatúrgica. Ao lado da propositada falta de linearidade na progressão da ação, os elementos do espetáculo e o jogo da atuação foram sempre fundamentais para a obtenção do estranhamento, pela explicitação dos próprios elementos teatrais. Tais procedimentos de referência à construção ficcional visavam à conscientização do espectador pela interrupção da ação.

Se a antiga parábase da comédia grega interrompia a ação para apresentar a opinião do poeta diretamente à platéia, no teatro épico essa suspensão tem por interesse instaurar uma leitura transversal na recepção. Ao tratar o espectador como se fosse testemunha da ficção e estimular uma percepção diferente do que lhe é familiar, procura envolvê-lo no reconhecimento do que está subjacente às relações sociais.

Se, por um lado, a figura do ator recebe destaque por sua presença cênica, por outro, o ator se funde ao bailarino. Nesse sentido, a repercussão da poética de Antonin Artaud é igualmente atual, pois suas idéias do Teatro da Crueldade repercutem na contemporaneidade a cada vez que se dá importância aos níveis pré-discursivos da representação teatral, conferindo ao gesto, à luz, ao som e a todos os elementos da encenação igual ou maior significação que à palavra. E também todas as vezes que ocorre ruptura com a utilização do palco italiano, seja por meio da montagem num espaço inusitado, não tradicional, seja pela acentuada configuração ritual do espetáculo. Essa busca de instaurar um universo mítico ou de encantamento, como experimentou o Living Theatre há algumas décadas, encontra sintonia com a prática do Teatro Oficina, de São Paulo, e da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, de Porto Alegre, que a denomina Teatro de Vivência. Se as poéticas de Artaud e de Brecht não são as mais recentes, os princípios de ambas permanecem na urdidura teatral da atualidade.

Além disso, o teatro dramático, como forma de representação, cede lugar ao radical teatro pós-dramático, no qual se tem a quebra do vínculo entre teatro e drama. Na que é considerada por Hans-Thies Lehmann uma nova etapa do teatro, o ator não representa mais nenhum papel, antes oferece sua presença em variadas formas cênicas que não se satisfazem com o modo tradicional de se contar uma história. São ilustrativas dessa desdramatização levada a extremos as peças de Heiner Müller bem como os espetáculos de Tadeusz Kantor e Robert Lepage, nos quais ocorrem a imobilização da fábula e a espacialização articulada com modernas tecnologias audiovisuais (o que, sem dúvida, remete às imagens de sonho, advindas da sua conexão com o teatro do absurdo). Apesar de ter como procedimento mais característico a desconstrução das linguagens artísticas e a substituição do drama pela espacialização, sendo a estrutura poética organizada pela justaposição dos elementos cênicos, o teatro pós-dramático conserva um legado significativo do teatro de Brecht.

Logo, a trama poética é genealógica, não apenas aleatória. A poética de Gordon Craig, formulada na primeira década do século passado, ligada à concepção autônoma da cena ou à idéia de supermarionete, persevera ao lado da noção de obra de arte total defendida por Richard Wagner. Tanto uma quanto a outra podem ser reconhecidas na feitura cênica de Robert Wilson, Antunes Filho ou Gerald Thomas em alguns de seus trabalhos nas últimas décadas. E não seria tão disparatado identificarmos nas performances oriundas da pesquisa antropológica de Eugenio Barba traços da poética de Meyerhold, mais precisamente em relação a sua biomecânica.

Como o teatro de Meyerhold manteve conexões com o teatro popular de feira, pela maneira como resgatou a atuação da commedia dell'arte para romper com o teatro realista na época de Stanislavski, também o diretor do Teatro de Arte de Moscou recebe influência da biomecânica de Meyerhold, seu ex-pupilo, para a elaboração do método das ações físicas. Espécie de grau zero neste breve recorte de manifestações, justamente por ser pioneiro nos processos de criação no teatro moderno, o método do grande mestre russo teve décadas depois grande impacto nas investigações do trabalho do ator realizadas por Jerzy Grotowski. Tanto o método de atuação do primeiro quanto a forma de encenação do segundo – célebres paradigmas, respectivamente, do teatro moderno e do teatro pós-moderno – encontram-se presentes em muitas proposições da atualidade. Um olhar mais atento do espectador identificaria esses princípios nos trabalhos artísticos de grupos como o Lume, de Campinas, e o Teatro da Vertigem.

Há cinco décadas, o diretor italiano Ruggero Jacobbi abordou as particularidades do fazer teatral daquele momento em sua "Introdução à poética do espetáculo". Pronunciado na aula inaugural do curso de arte dramática (gérmen do que atualmente é o Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, em Porto Alegre), o estudo destacou como principal solução adotada pelos diretores a recusa de qualquer limitação da própria liberdade. Com espantosa lucidez crítica, como afirmou Fernando Peixoto, Jacobbi percebeu as inquietações de nossa época e identificou a ausência de limites como forma de alívio para o desejo pela exploração de todos os caminhos. Por mais que se intitulassem os herdeiros e os conservadores de uma tradição teatral, os artistas queriam ao mesmo tempo se libertar de modelos fixos de representação.

Ainda que os diretores, hoje, não pretendam depender da tradição para a escolha das peças ou de um tipo de representação, a desconstrução supõe necessariamente um legado. O diferencial em relação às poéticas do passado é que essas influências não chegam a se opor umas às outras. As manifestações contemporâneas aproximam características que outrora eram consideradas distantes, contrárias ou até excludentes. Pelo ecletismo de gênero e estilo, uma mesma obra pode conter inúmeras formas. Mesmo a pluralidade poética do contemporâneo esquiva-se da delimitação do cânone: não há um único paradigma, como foi Sófocles para a poética clássica, com seu *Édipo Rei*.

Muito se fala da fragmentação da cultura e da arte contemporâneas. Como a pós-modernidade legitima-se pela afirmação da contradição, a coexistência de gêneros heterogêneos estabelece um jogo de contrários que não se sujeita aos limites inflexíveis. Longe disso: o teatro de nosso tempo rompe com as margens e fronteiras unificadas ao deglutir certas culturas e não mostrar claramente se a intenção é defendê-las ou repudiá-las, dado que se utiliza delas como meio de expressão. A intertextualidade torna-se o movimento essencial na escrita que transpõe enunciados anteriores ou contemporâneos, e aparece através da alusão, da paródia, do pastiche e de todos os tipos de reminiscência e reescritura.

# transit existence – a contemporaneidade do teatro

## estratégias estéticas e o desafio da identidade transcultural

*Günther Heeg*

Com estas palavras marciais começa a apresentação do programa da temporada 2006/2007 da Volksbühne, em Berlim. O mecanismo de teatro da Volksbühne deve saber do que está falando. Desde que com a Queda do Muro, foram transpostos da cultura fechada da Alemanha Oriental, sem nunca terem chegado à Alemanha Ocidental, sabem do que se está falando quando se trata de identidade cultural. Essa citação estabelece três pontos: 1º) salienta a necessidade antropológica fundamental de identificação com um coletivo; 2º) deixa claro que essa participação em um coletivo pertence a uma práxis da imaginação, que elabora o próprio produto, a identidade coletiva imaginária; e 3º) permite perceber que a necessidade de identidade coletiva não pode ser vista, de forma alguma, como inofensiva, mas acaba resultando

> ***Transcultural identity doesn't exist***
>
> Todos querem ser felizes. Todos querem fazer parte de alguma coisa. Seja da livre economia de mercado, da sociedade multicultural ou de uma festa pelo mundial de futebol. Dá na mesma. Quando já não mais existe uma participação no trabalho, tem-se que participar de alguma outra coisa, do produto da sensação da própria participação, que também é o próprio motivo. Motivo, atividade e produto, tudo em um. Exigimos por isso a razão última da participação: guerra para todos!

Com estas palavras marciais começa a apresentação do programa da temporada 2006/2007 da Volksbühne, em Berlim. O pessoal de teatro da Volksbühne deve saber do que está falando. Eles que, com a Queda do Muro, foram transpostos da cultura fechada da Alemanha Oriental, sem nunca terem chegado à Alemanha Ocidental, sabem do que se está falando quando se trata de identidade cultural. Essa citação estabelece três pontos: 1º) salienta a necessidade antropológica fundamental de identificação com um coletivo; 2º) deixa claro que essa participação em um coletivo pertence a uma práxis da imaginação, que elabora o próprio produto, a identidade coletiva imaginária; e 3º) permite perceber que a necessidade de identidade coletiva não pode ser vista, de forma alguma, como inofensiva, mas acaba resultando, em suas últimas conseqüências, em "guerra para todos". Por quê?

A identidade coletiva cria-se pela prática da "alterização", quer dizer, através da delimitação espacial do que nos é próprio diante do que nos é outro e estranho, mediante a denominação de características de diferenciação e delimitação, como raça, usos e costumes culturais, língua etc. O que é identificado como próprio demarca um espaço de dentro; o outro, rejeitado, faz parte do que fica de fora. Essa prática da "alterização" deixa poucas esperanças de criação de uma identidade transcultural, que dependeria justamente da ultrapassagem das fronteiras espaciais entre "dentro" e "fora" e das fronteiras imaginárias culturais entre o "eu" e o "outro".

A este primeiro e grave obstáculo no caminho para uma identidade cultural se junta um segundo, não menos grave. Ela está sempre ligada a um princípio divino ou metafísico último, em outras palavras, a identidade cultural coletiva vive da pressuposição/ficção de uma fundamentação final ou de uma totalidade do sentido da vida. A pretensão a isso exclui o outro e certamente exclui a mudança. Uma identidade cultural metafisicamente garantida está sempre pronta a sacrificar o singular, o material, o divergente em nome de uma idéia ou de um princípio.

**Experiências em áreas de ruptura**

*It doesn't exist yet, but it should*. Em tempos de globalização, também cultural, a criação de competências de orientação transcultural torna-se algo premente. Porque a globalização cultural leva ao surgimento de zonas de ruptura, quando espaços culturais fechados, com princípios evidentes e uma identidade vista como tendo surgido naturalmente, são rompidos e sua predominância e autenticidade espacial são postas em questão. Nisso entram em funcionamento processos que literalmente dão uma rasteira nas pretensões de exclusividade de representação de qualquer cultura tradicional, sem que se chegue a uma transição regrada para um estágio moderno. A globalização não leva a uma homogeneização como base para uma cultura mundial moderna e "progressista", que deixe para trás os mais diversos espaços culturais fechados. A globalização leva a zonas de ruptura. Além disso, não há nada. O presumível espaço transitório é um estado permanente e muito dinâmico. Nas zonas de ruptura, as forças de aceleração e desterritorialização se chocam com forças de permanência e reterritorialização, estabelecendo associações híbridas entre si.

Esse hibridismo desperta, em primeira instância, medo, insegurança e desorientação. A eles respondem determinadas reações, que podem ir da demarcação de fronteiras e uma renovada fixação das próprias reivindicações até o fundamentalismo. Zonas de ruptura sociológica não são, de início, áreas nas quais seja possível conviver sossegadamente com os outros. São, antes, espaços de delimitação que tendem a deixar de fora aquele ou aquilo que é estranho, e até mesmo a combatê-lo(s).

Nessa situação, têm importância estratégias aplicadas conscientemente, que podem pôr fora de combate padrões culturais tradicionais no trato com a experiência das zonas de ruptura. As estratégias estéticas apropriadas para isso dependem do espaço cultural que elas geram e estruturam. A seguir serão apresentadas duas possibilidades de espaços culturais que, em princípio, têm importância para a questão da identidade transcultural.

**Espaços simbólicos e espaços midiáticos de transição**

Espaços simbólicos são construções fantasmáticas que representam o imaginário coletivo de uma sociedade cujos membros – na realidade desconhecidos entre si e socialmente diferenciados – estão ligados mutuamente apenas pela identificação com essas construções. Os espaços simbólicos estruturam a constelação espaço-tempo, na qual uma comunidade procura alcançar sua imagem ideal. Para sociedades secularizadas, a cultura nacional é o espaço simbólico obrigatório, do qual temos que partir. O meio, o veículo, desse espaço cultural simbólico é a idéia de um teatro nacional. Isso se evidencia na predominância da fábula do drama, quer dizer, numa construção narrativa de sentido, que é transposta e corporificada pelo diretor e pelos atores no teatro. Isso se evidencia no palco italiano. É característica do teatro nacional a predominância do sentido, isto é, do entendimento e da interpretação da história dramática, sobre outros sentidos. Tudo o que é corpóreo, tudo o que é material deve submeter-se a esse espírito.

Por isso, o espaço simbólico de uma cultura nacional metafísica não é um espaço inofensivo, isento de conseqüências políticas. A imposição hierárquica do espírito da cultura exige o sacrifício do individual, do não idêntico, do divergente. Tudo o que se furta ou se opõe à reivindicação de totalidade do sentido é excluído, obliterado. A tendência sistemática para a vitimização e a exclusão é o aspecto político da cultura do teatro nacional.

Se o espaço simbólico da vítima deve ser rompido, sua midialidade precisa ser exposta. O que quero dizer quando falo em mídia e midialidade? Não entendo mídia como um meio para um fim pressuposto desde sempre, mas, com Walter Benjamin, como "meio puro" sem objetivo final.[1] Não é fácil imaginar um meio sem objetivo, mas é a única possibilidade de conceber um espaço de cultura sem construção metafísica. Uma mídia como meio puro, sem finalidade, quer dizer, sem origem nem meta, sem início nem fim, puro meio, puro meio. Um meio que não afirma ter vindo para ocupar o lugar do ausente. Mas que, enquanto meio, fica relacionado ao ausente, à totalidade do sentido.

Como, então, estão estruturados os espaços midiáticos de transição, em oposição aos espaços culturais simbólicos? Não como um contraprojeto. Espaços midiáticos de transição não são espaços fechados. São "pura" transição, puro "entre", sem de onde nem para onde, sem fundamento ontológico. A única forma de existência que corresponde a essa descrição é a interrupção. Espaços midiáticos de transição não são contra-espaços diante dos espaços simbólicos, mas são sua interrupção. Interrompem a identificação com o espaço cultural de uma nação ou de um campo político. Essa comoção anula qualquer identidade cultural. Em seu lugar aparece a experiência amedrontadora/prazerosa de um outro, que desafia o próprio, a própria cultura, e não se deixa integrar. Nesse espaço da transição, da interrupção do espaço simbólico, não radica a possibilidade de uma *identidade* transcultural, mas de uma *experiência* transcultural.

***Transit existence***

Dois exemplos podem tornar mais claro o que foi dito. Dois exemplos, também, que podem mostrar que na construção dos espaços culturais dos quais falamos o tempo exerce um papel decisivo.

Primeiro: na primavera de 2006, o diretor Florian Henckel von Donnersmark obtém com seu primeiro longa-metragem, *A Vida dos Outros,* um sucesso surpreendente. O filme, que trata de um oficial da Stasi que vai se mostrando cada vez mais aberto diante da vida dos outros, quer dizer, de suas vítimas, teve grande aceitação do público, e recebeu o Prêmio de Cinema Alemão em seis categorias e o Oscar de melhor filme em língua estrangeira. Pode-se comparar esse filme, que segue a dramaturgia do melodrama clássico, com uma eclusa, com que os habitantes da República Democrática Alemã - RDA e, sobretudo, os envolvidos com seu regime, inclusive os algozes, podem chegar, em segurança, ao solo da nova República Federal da Alemanha - RFA. *A Vida dos Outros* abre um espaço simbólico de transição que conta, como num rito de passagem, com três locais, atravessados um após o outro: 1º) partida: o espaço da RDA como espaço vigiado e como espaço de recusa política e de resistência; 2º) o espaço da crise ou espaço liminar: a purificação do oficial da Stasi, o sacrifício da mulher; 3º) chegada: a reconciliação de algozes e vítimas no solo da nova República Federal. Sem dúvida, o filme dá uma contribuição para a reconfiguração da zona de ruptura RDA/RFA. Isso não pode ser menosprezado. Considero necessário que se ofereçam tais espaços culturais simbólicos de transição, se quisermos evitar que os processos de desintegração gerem efeitos social e politicamente destrutivos. Não se trata, portanto, de contrapor os dois modelos de espaço antes esboçados, o espaço simbólico e o de transição. É mais importante ver o que cada um deles produz e o que não produz. E aqui não se pode deixar de mencionar o preço pago pela integração cultural em *A Vida dos Outros*: isto é, o abandono das vítimas, que são novamente mortas simbolicamente com a morte da atriz no filme. A segunda morte das vítimas é a precondição para que a transição seja bem-sucedida.

Nesse filme, duas formas de tempo se confrontam: de um lado, o tempo de transição garantido histórica e filosoficamente. Ele está modelado segundo o padrão da catarse e se torna duradouro pela ancoragem em ambos os extremos, na partida e na chegada. E, de outro lado, o tempo da finitude, que pertence às vítimas, que morrem sua morte sem sentido ou se arrastam até o fim de suas vidas destruídas. No espaço temporal do filme o tempo da finitude é superado pelo tempo metafísico de um "drama da história". O sucesso desse espaço simbólico de integração e de transição dependerá da fé que os habitantes da RDA ainda depositam na história, de seu grau de resignação ou resistência.

Segundo exemplo: "Viver sem fé" foi o lema da temporada 1998/1999 da Volksbühne, de Berlim Oriental. Sob esse lema, Frank Castorf encenou, em 1999, o romance *Os Demônios*, de Dostoievski. Também o romance focaliza um tempo de transição, na Rússia, entre a fé em Deus da velha Rússia e a reconfiguração revolucionário-anarquista. Quero chamar a atenção para uma peculiaridade da constelação espaço-temporal, criada por Castorf e pelos atores no palco. A adaptação de Castorf para o romance é um comentário sobre a zona de ruptura RDA/RFA e uma intervenção estética que visa conviver com essa situação. A adaptação coloca a zona de ruptura histórica do século XIX, com suas sobreposições, destruições e rejeições de seguranças e auto-estimas culturais, em relação com a zona de ruptura RDA/RFA após a Queda do Muro. Mas Castorf não submete simplesmente o romance às interrogações e problematizações do presente, na medida em que sugere a atualidade das idéias e posicionamentos afirmados por Dostoievski, os quais, no decorrer da trama, lutam pelo reconhecimento do leitor. Embora os desafios centrais do livro, como os que ressoam no lema da temporada, "Viver sem fé", se deixem transpor sem dificuldade para o presente da Alemanha pós-socialista e neoliberal dos anos 1990, a transmissão (como meio) modifica o estado de agregação daquilo que é transmitido. Nem a atualização do passado, nem sua mera permanência e remanência são as características dessa transmissão, mas

sim a instalação de um espaço entre os tempos, no qual os tempos se confrontam, se digladiam e se decompõem, se adensam espacialmente e se expõem como espaço-tempo. No espaço-tempo da encenação de *Demônios* por Castorf, as idéias e as narrativas de outrora se mostram apenas como fracassos e interrupções. O que fica é menos a intencionalidade e a finalidade de uma ação do que um estado: uma sala de espera ou uma sala de trânsito sem entrada nem saída. Quando a ação some, ou quase some, as falas sobressaem. Contudo, se não forem concretizadas pela ação, não têm conseqüências práticas, são conversa de salão ou bate-papo de festinha. Nos *Demônios* de Castorf, os fragmentos e os restos das idéias que um dia quiseram mudar ou consertar o mundo retornam de forma fantasmagórica. Entretanto, como fantasmas, as idéias de outrora estão privadas de seus direitos ao reconhecimento e ao poder, e manifestam a justa e inalienável pretensão de qualquer idéia: que a violência e o sofrimento não tenham a última palavra e seja possível transcender o status do existente. Exposto dessa forma no espaço fantasmagórico do presente à impossibilidade da história e da transição, assim como à possível experiência de um outro, o espectador apreende, como co-habitante desse espaço, o que quer dizer *transit existence*.

**Teatro/Anacronismo**

Muitos duvidam que o teatro ainda possa ser uma mídia apropriada para os habitantes das cidades do século XXI. O teatro teria ficado para trás na concorrência com as novas mídias. Sua forma de comunicação seria tagarela demais, lenta demais e demasiado presa ao local, quando comparada à world wide web, que une espaços e tempos de forma imediata. O espaço público do teatro ter-se-ia tornado marginal e não mais representativo. É difícil discordar. Portanto, para começar, vamos admitir: em tempos de globalização o teatro é um anacronismo. Contudo, um anacronismo que, bem aproveitado, é capaz de fazer frente à "velocidade parada"[2] do presente e abrir as portas de um futuro. "As revoluções", diz Walter Benjamin, talvez não sejam, como pressupunha Marx, as locomotivas da história mundial, "mas o puxão no freio de emergência pelo gênero humano que viaja nesse trem".[3]

Isso realmente não favorece aqueles que simplesmente querem voltar para trás, como faria pressupor a palavra "anacronismo". Voltar a uma noção tradicional de arte e cultura, segundo a qual o teatro se apresenta como o lugar do verdadeiro, do belo e do bom, como um templo cultural pseudo-sagrado, arrebatado ao dia-a-dia, servindo apenas para a elevação do espírito. O fato de que algo semelhante possa continuar a ser, ou melhor, voltar a ser atraente para alguns não tem muito a ver com a supremacia do eternamente passado, que penetra teimosamente no presente. Antes, é possível ver a invocação do "caráter afirmativo da cultura"[4] como uma reação de medo ou de fuga diante das perversões nas zonas de ruptura cultural do presente. Medo diante da decomposição de padrões tradicionais de orientação cultural, medo inconfesso diante da sobreposição, da interpenetração e da mistura de culturas, a própria e as estranhas, em resumo: o medo diante da perda da identidade cultural coletiva é solo fértil para a criação de um fundamentalismo também no campo do teatro. Seu grito de guerra é "Fidelidade à obra!", seu inimigo, o teatro de diretor. "Fidelidade à obra é bobagem", resumiu o grande diretor Fritz Kortner.

Aqui, a obra de arte, tal como ela "queria ser entendida", tal como "ela foi a seu tempo"; lá, a discrição pessoal do diretor – isso é uma falsa contradição, que deforma a imagem do teatro de diretor. Uma caricatura não desprovida de finalidade: ela é exibida para que permaneça pura e intacta uma outra imagem, um imaginário coletivo: a imagem de uma cultura nacional ininterruptamente duradoura e fechada, prometendo segurança e identidade, um céu cultural ao modo de Ptolomeu, por assim dizer, com uma cobertura protetora de estrelas, feita das obras-primas do teatro. Fica excluída desta imagem de mundo a experiência universal copernicana, a de estarmos, como diz Brecht em *A Vida de*

*Galileu*, "num pequeno pedaço de pedra [...] que gira ininterruptamente no espaço vazio [...], um entre muitos outros, e bastante insignificante". Fica excluída a experiência copernicana da contingência, da descontinuidade e da finitude – uma experiência que precisou de muitos séculos para se inculcar de modo irremediavelmente presente.

O teatro contemporâneo vive dessa e nessa tensão e no debate entre o caráter presente e finito da própria vida e o direito dos mortos a obter justiça. Desafia todo o clube dos poetas mortos (entre os quais se incluem os poetas vivos, na medida em que suas intenções se mortificaram na "obra"), dado que o confronta com as exigências do presente e da própria vida finita. E o teatro faz justiça a esses especialistas em finitude, uma vez que se põe à procura do que é inacabado, do que não foi levado até o fim, daquilo que, em suas obras submetidas ao tempo, não foi quitado. O meio de que o teatro (de diretor) se utiliza para esse conflito é o da transição, da transmissão. A encenação dos *Demônios* por Castorf serve-se belamente desse meio. O modo pelo qual Castorf lida com o passado significa, para o teatro, tornar produtivo para o futuro o anacronismo do qual falamos no início, na medida em que o teatro faz uso dele para intervir no presente. Sempre que o teatro de diretor tiver essa meta e proceder assim, ele será um teatro verdadeiramente contemporâneo. Um teatro que – depois do naufrágio das promessas secularizadas de salvação, depois da decomposição das grandes narrativas, ideologias e culturas nacionais – se apóia na experiência da finitude ganha sua liberdade no diálogo com os mortos, é um teatro verdadeiramente contemporâneo.

**Para além do teatro de diretor**

Saber se um teatro para contemporâneos ainda pode ser chamado com razão de teatro de diretor é outra questão. Talvez coisas diferentes demais tenham sido reunidas sob esse rótulo após o advento do teatro moderno, por volta de 1900. De início, no começo do século XX, com Appia, Craig, Reinhardt e outros, a importância dada ao diretor salienta a pretensão da encenação de ser uma obra de arte independente e não apenas uma prestação de serviço para a transposição do drama para a cena. O teatro de diretor viveu seu ápice, no sentido mais estrito, a partir dos anos 1970 e 1980, e de modo mais marcante nas duas repúblicas alemãs. É teatro de diretor porque – em última instância – ele executa no palco a "concepção" do diretor (ou de uma equipe de direção). A base da concepção é a interpretação, preferentemente, dos clássicos. Na Alemanha Oriental e na Ocidental a interpretação do "legado cultural", para usar um termo da estética da RDA, torna-se motivo para o auto-entendimento a respeito do Estado e do futuro da sociedade, depois da construção do muro, depois de 1968, depois da primavera de Praga, do outono alemão, do movimento pela paz e da glasnost. Dois exemplos: aos acontecimentos que em *Alemanha no Outono* têm um fim catastrófico, Claus Peymann reage, na Alemanha Ocidental, em 1977, no Staatstheater Stuttgart, com uma *Ifigênia* que se oferece como mediadora e pacificadora entre os fronts enrijecidos da RFA e do Estado autoritário; à agonia da RDA, Alexander Lang responde no Deutsches Theater, em Berlim, com uma encenação do mesmíssimo drama, em que a reconciliação final assume o caráter formal de um ritual socialista.

A força do teatro de diretor reside no conflito com o passado, na reinterpretação e redefinição do auto-entendimento cultural, a fim de criar identidade cultural em tempo de crise. Suas limitações residem nos grilhões que ele mesmo se coloca, dando preferência e prevalência à interpretação em detrimento dos elementos genuínos do teatro. No teatro de diretor, compreendido como teatro interpretativo, a narração da história domina as falas, os corpos, os gestos e os movimentos, o espaço e a luz. Todos eles exercem uma função ancilar a serviço do contexto do sentido, que deve ser autenticado passo a passo. O efeito que resulta disso é o fechamento. O contexto do sentido é fechado, a encenação é fechada em si como obra, como obra de arte ante o espectador. A este só resta educar-se pela contemplação interpretativa da obra.

O motivo para a tibieza do teatro de diretor nos anos 1970 e 1980 pode ser encontrado no fato de que seu ponto de referência e de fuga, tanto na RDA como na antiga RFA, ainda era o espaço simbólico da cultura nacional. Ambos os estados estavam tão profundamente ocupados consigo mesmos que o teatro de diretor dessa época pode ser considerado uma última flor do teatro nacional e de sua idéia educativa. Dois teatros nacionais alemães competem entre si, numa coexistência pacífica, pela primazia na interpretação da cultura nacional – essa era a situação até a Queda do Muro.

Com a queda do "muro temporal" (Heiner Müller) entre a parte oriental e a ocidental, a nova RFA é arrastada em meio à dinâmica da globalização, e o conceito de cultura nacional perde sua força de conexão. Observemos o teatro dos últimos anos, as peças e as encenações, e veremos que as linhas de interpretação foram muitas vezes rompidas e interrompidas. No lugar de uma narrativa linear, que progride no tempo, encontramos camadas no espaço, fragmentos de narrativas. Restos sobrepostos, interpostos, transpostos, rupturas, recusas e recombinações. *Ulrike Maria Stuart,* de Elfriede Jelinek, é um texto que já antes de qualquer encenação apresenta a história como algo cruamente entrelaçado e emaranhado. A força iluminadora dessa peça provém das relações casuais e repentinas, das constelações e "reescrituras" que surgem entre as camadas. "A Alemanha tem que sofrer um solavanco, e é claro que se pode atirar!" Não é a interpretação a meta desse texto teatral – embora ele não possa renunciar totalmente à interpretação –, mas sim a percepção fulminante. Irrupção da história e da figura do espectador, evento.

As camadas estéticas que se constituem no espaço-tempo do teatro contemporâneo correspondem à transformação geral da(s) cultura(s). Sobreposição e intersecções de culturas, formação de camadas e rejeição, simultaneidade do não simultâneo, hibridização e transição são os elementos da interculturalidade com base numa perspectiva transcultural. Eles constituem o horizonte no qual o teatro se movimenta desde a virada do milênio. Sua característica é a independência dos elementos teatrais, ao modo das culturas particulares e marginais, diante da "cultura-guia" da narrativa e do sentido dramático. É como se a exigência de Brecht, de uma "separação dos elementos",[5] tivesse chegado de vez ao teatro. Separação, partição dos elementos significa que cada um desses elementos se torna chamativo em sua particularidade, em seu sentido próprio.

Da separação e divisão dos elementos também faz parte a independência do ator diante do papel. Falando com mais precisão, trata-se de um ato de emancipação, de um *coming out*. Interpretar um personagem – isso muitos atores fazem com grande virtuosismo, e muitos se escondem assim atrás dos seus papéis. O papel bem interpretado também é sempre uma viseira para o ator, atrás da qual ele pode se manter encoberto, uma máscara. Atores e atrizes como Fabian Hinrichs, Anja Schneider ou Sophie Rois, para citar três nomes entre tantos outros, se mostram. Através do papel eles se expõem aos olhares dos outros, ao olhar do público. Isso não significa exibicionismo prepotente, mas um gesto envergonhado de desnudamento, que vem acompanhado da conseqüente proteção sob o papel, à qual segue um novo desnudamento e assim por diante. O espectador não pode se furtar a essa exposição. Ela se torna um desafio e um repto, que o atingem diretamente. O gesto da auto-revelação estabelece um contato direto entre o palco e a platéia, ele cria um eixo espacial emocional, posicionado transversalmente ao eixo da narrativa contínua, com o qual ele se encontra, o qual ele interrompe e cujos fragmentos transfere ao espectador.

Uma encenação que aponta nitidamente para um "além" do teatro de diretor é *Ifigênia*, de Goethe, feita pelo diretor Laurent Chétouane, no Kammerspiele de Munique, em 2005. Chétouane é um dos diretores do teatro contemporâneo que servem de exemplo para o novo modo de lidar com os elementos do teatro. Ele subverte decididamente as idéias

correntes sobre direção e teatro de diretor. Para ele, o importante não é a interpretação e a implementação mais espirituosas e originais possíveis de um drama no palco, mas a pesquisa estética daqueles elementos e combinações do teatro que "aparecem" no caminho entre o texto do autor e o corpo do ator e que "têm um papel a cumprir". Suas pesquisas teatrais da língua, da voz, do gesto e do movimento visam ao coração da escuridão: visam àquele corpo da nação cultural que – criado no século XVIII como modelo de teatro nacional – demonstrou ser uma figura cujas partes foram montadas à força, uma figura na qual as promessas de humanidade e a violência criaram uma relação muito própria.

O exemplo talvez mais gritante disso seja a figura de Ifigênia na peça homônima de Goethe. Ifigênia é a construção de uma reconciliação entre o masculino e o feminino, que deve autenticar a idéia do humanismo. O ato "inaudito" de Ifigênia está indissoluvelmente ligado a uma imagem do feminino, na qual assexualidade, empatia e síndrome de salvação (de outrem) casam com decisão e coragem. O fato de a reconciliação imposta pelos gregos a Thoas, o bárbaro, poder se adornar no final pelo menos com a aparência da "pura humanidade" (Goethe) depende exclusivamente da credibilidade daquela imagem do feminino. Quem se lembra dos esforços de tantas intérpretes de Ifigênia para interiorizar a violência que mantém coeso esse conglomerado de masculino e feminino, e para configurá-lo de acordo com essa imagem, verá com alívio e até com prazer como Chétouane desmascara em sua encenação o gesto fundador do classicismo alemão como carnavalização do feminino. Até ali seria possível reconhecer uma linha de interpretação que visa à crítica dos clássicos. Não é o desmascaramento crítico a meta dessa carnavalização dos corpos, mas um jogo sedutor entre mascarar e desmascarar, em cujo decurso as imagens clássicas do corpo masculino e feminino se diluem no palco. O ator que interpreta Ifigênia é talvez de fato uma mulher? E/ou qual outro sexo nos fascina pelo disfarce que veste? Os corpos que tremeluzem entre os gêneros desenvolvem uma forma própria de sensualidade, que deve levar ao fracasso toda e qualquer interpretação. Em vez disso, despertam o desejo de um outro corpo, que estaria liberado da incorporação do ideal de educação humanista.

O desejo de um outro corpo, ao qual a encenação abre espaço (sem realizá-lo), é apenas um dos elementos que, colocados diante dos olhos e dos ouvidos do espectador, o fascinam cada vez mais. Pelos corpos dos atores passa a linguagem da *Ifigênia,* de Goethe. Ela nem é mera declamação nem afirma mentirosamente ser a linguagem "própria" dos atores. Antes, ela invoca um cenário de memórias. Ela lembra o conflito entre a própria linguagem poética, a articulação corpórea, o desejo e a significação. Lembra a materialidade e a corporeidade dos iambos de Goethe, as pegadas do corpo vivo nos versos clássicos antes de sua simbolização e sua resistência, seu atrito com o sentido e o significado. A lembrança do debate entre o singular e o geral no texto/corpo do classicismo alemão – literalmente a questão da possibilidade de uma comunidade humanista – exige ainda um espaço próprio. Pelo menos três segmentos espaciais, surgidos da separação dos elementos linguagem, corpo e imagem, se sobrepõem no palco de Chétouane. Esse é o espaço de memória da linguagem, que passa através dos corpos dos falantes e cria entre uns e outros uma distância que coloca em questão toda ação. Ela é atravessada e coberta pelo espaço desejado e inencontrável dos corpos. Ambos são espaços pré-geométricos, movimentados. Ambos, o espaço da fala e o da linguagem, têm de se afirmar diante do espaço geométrico da imagem, da falange de máquinas eólicas da cenógrafa Katrin Brack. Mas, quando seus mecanismos começam a funcionar e uma forte corrente de ar revoluciona toda a ordem que existe no palco, também este sustentáculo simbólico, prometido pelo cenário, é como que levado pelo vento.

A dispersão dos elementos e sua sobreposição no espaço-tempo do teatro, exemplarmente observável em Chétouane, abrem também para o espectador um novo espaço – e uma nova chance. Dão-lhe a possibilidade de se intrometer

com seu juízo, com sua percepção, com seus sentimentos e suas paixões. E, se assim a ordem natural de perceber, sentir e pensar é revirada, se a síntese fracassa e os três elementos ficam lado a lado, tanto melhor! Separação cultural, separação histórica e separação dos elementos teatrais se correspondem mutuamente. Será que essa separação, essa divisão, deveria se deter justamente diante da divisão do que se considera indivisível, diante do indivíduo? O fato de sua divisão despertar o medo, medo diante da perda do autocontrole, é algo indiscutível. Mas seria o caso de descobrir o prazer que pode acompanhar o medo, e o fenômeno medo/prazer, que o mantém dividido em equilíbrio, impede a regressão e está aberto para o desconhecido, o indeterminado e o ambivalente. Não é por acaso que a divisão do espectador/indivíduo liberta energias, energias conectivas. Novas conexões, novas constelações das partes têm de ser procuradas e encontradas – nova(s) comunidade(s) dividida(s) se estabelece(m).

O diretor não se torna supérfluo nesse teatro, pelo contrário. Outras tarefas e formas de cooperação esperam por ele. No lugar da concepção e da interpretação surge a perquirição do sentido próprio do meio teatral: o que faz a voz, qual ritmo perpassa o texto, o que é a bem dizer a luz? O que se mostra num gesto? Perquirições teatrais no espaço em camadas do teatro contemporâneo, que somente podem ser empreendidas em conjunto, com outros, compartilhadas. Tal teatro do compartilhamento é para mim a figura atual do teatro, para além do teatro de diretor. Seja qual for a sua denominação no futuro, ele é, de qualquer modo, um teatro contemporâneo.

**Epílogo: Teatro – O rosto do outro**

Um modelo que prefigura o futuro do teatro encontra-se justamente em Friedrich Schiller, no seu tratado *O que Pode um Bom Teatro Verdadeiramente Fazer?*, de 1784, que mais tarde ficou famoso (e famigerado) com o título *O Palco como Instituição Moral*. O esboço e o resumo podem ser encontrados numa única frase: "Se não for ensinada mais nenhuma moral, se nenhuma religião encontrar a fé, se não existir mais nenhuma lei, Medéia continuará a nos estarrecer quando desce vacilando pelas escadas do palácio e o infanticídio tiver acabado de acontecer".[6] Esse teatro não está mais a serviço de uma religião de Estado ou da formação moral, nem se entende como continuação do judiciário secular com outros meios. Quando toda ordem tiver desmoronado, é isso que essa frase quer dizer, o olhar ficará livre para a experiência que é exclusiva do teatro. O que a distingue se esconde no neologismo criado por Schiller, *anschauern* [fracamente traduzido como "estarrecer"]. A observação de Medéia nos faz estarrecer, é assim que a frase de Schiller poderia ser entendida – e o genitivo do original (*das Anschauen der Medea*) permite duas interpretações: o olhar de Medéia (para nós) nos obriga a olhá-la. Mas o que nos faz estarrecer é esse duplo olhar, porque no rosto de Medéia nos confrontamos com o outro que não podemos alcançar. Esse outro não é nenhum alter ego e ninguém que se possa entender ao menos um pouco. Mesmo que a sina de Medéia no país estranho seja digna de comiseração e Jasão seja um canalha, o ato de Medéia, o duplo infanticídio, não pode ser justificado por nenhuma racionalização. Mas a simples condenação moral de Medéia não cabe em vista do seu olhar, com o qual ela se submete nua e crua ao nosso juízo. No rosto de Medéia confrontamo-nos com um outro que não se deixa recuperar num sujeito, que não se deixa integrar e por isso nos questiona radicalmente e nos conduz à crise existencial. O efeito físico de tal questionamento é o estarrecimento. E o teatro de hoje deveria tratar do estarrecimento diante da visão do absolutamente outro, do estarrecimento no sentido pretendido por Schiller.

O filósofo francês Emmanuel Lévinas, a quem devemos a imagem do rosto do outro e o seu desafio para o indivíduo, chamou a atenção para a responsabilidade em que incorremos na situação de externalização pelo outro.[7] Essa responsabilidade se coloca no teatro, que se despediu de representação. Se a representação sempre visa eliminar o radicalmente outro, seja pela sua aniquilação, seja pela sua mutilação, domesticação, remodelação e recriação, caberia

a um teatro que assume a responsabilidade perante o rosto do outro a tarefa de procurar por esse radicalmente outro e de se confrontar com ele. Isso pode acontecer em diferentes lugares e momentos. No espaço público de nossos dias, descentralizado e dividido em muitos fragmentos, esconde-se uma grande quantidade de subculturas, que são estranhas para quem não faz parte delas. E em todos os tempos sempre houve aqueles que não têm voz nenhuma. Seja onde for que o teatro se ponha em busca do outro, nos grupos marginais e nas "culturas paralelas", entre os pobres e os *dropouts* da cidade na qual atua, nos clássicos alemães, em Shakespeare ou em Müller, ou no aparato do próprio edifício teatral, o decisivo é que o outro, o estranho, não seja "deglutido", que o teatro não se atreva a falar em nome dos outros e, dessa forma, representá-los, mas que deixe o estranho ficar na sua estranheza.

Para o futuro será decisivo que o teatro, com seus intérpretes e seus meios de representação, se exponha a essa alteridade do outro e evite, assim, o famoso efeito teatral da inofensividade fingida que Brecht resumiu na frase "o teatro teatraliza tudo". Brecht sabia que a alteridade e a não-compreensão são necessárias quando se estabelece aquela crise do "estarrecimento", a potencialidade que traz consigo a possibilidade de um outro. "Espectadores e atores não devem ficar próximos uns dos outros", escreveu Brecht no *Diálogo sobre a Arte Teatral*, de 1929, "...mas deveriam distanciar-se mutuamente. Cada um deveria se distanciar de si mesmo. Senão desaparece o susto, que é necessário para o conhecimento."[8] O reverso desse susto foi descrito por Lévinas como a exposição do/ao outro. "No rosto do outro", diz Lévinas, "o outro aparece nu e perdido." Mas esse rosto que se entrega, que se entrega a nós, é, segundo Lévinas, "sempre um rosto feito uma mão estendida".[9] Deixar-se tocar pelo rosto, pela mão estendida do outro através dos gestos conhecidos da comunicação e nos expormos a eles, é algo que nos cabe decidir. O gesto do teatro, quando dá certo, é um dom.

**Notas**

1. BENJAMIN, Walter. Über sprache überhaupt und über die sprache des menschen. In: *Aufsätze, essays, vorträge*, *gesammelte schriften* Bd II, 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991. p. 140 ss.

2. VIRILIO, Paul. *Rasender steillstand*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1997.

3. BENJAMIN, Walter. *Gesammelte schriften*, vol. 1, 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991. p. 1232.

4. MARCUSE, Herbert. Über den affirmativen charakter der kultur. In: *Kultur und gesellschaft* 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1968. p. 56 ss.

5. BRECHT, Bertolt. Anmerkungen zur oper aufstieg und fall der Stadt Mahagonny. In: *Gesammelte werke 17, Schriften zum theater 3*. Frankfurt am Main: Aufbau/Suhrkamp Verlag, 1967. p. 1010 f.

6. SCHILLER, Friedrich. Schaubühnentitel. In: *Werke* (editado por Gerhard Fricke). München: Hanser, 1966. v. 1, p. 723.

7. LÉVINAS, Emmanuel. *Über auschwitz. Mitschnitt eines fernsehinterviews mit christoph von wolzogen.* Paris, 1989. Disponível em www.levinas.de/texte.htm. Acesso em: 11 jun. 2007.

8. BRECHT, Bertolt. *Gesammelte werke.* Frankfurt am Main: Aufbau/Suhrkamp Verlag, 1990. v. 15, p. 189.

9. LÉVINAS, Emmanuel, op.cit.

# notas sobre dramaturgia modernista e desumanização

*Sérgio de Carvalho*

A representação de processos de desumanização foi questão fundamental para algumas das mais importantes realizações do teatro moderno, tornando-se uma espécie de objeto central para os artistas que, na primeira metade do século XX, pensaram as relações entre forma dramatúrgica e sociedade contemporânea. Pode-se dizer que o interesse teatral pelo homem que se desumaniza surge muito antes do momento das vanguardas históricas. Aparece de tempo em tempo na dramaturgia ocidental, desde o advento dos teatros nacionais no Renascimento, como uma dimensão negativa do processo de expansão da concepção humanista que deu lugar, em cena, ao que foi uma conquista fundamental da racionalidade burguesa: a idéia de indivíduo moderno, o homem dotado de razão,

*Agir dá mais felicidade do que desfrutar.*
*Os animais também desfrutam.*
*O Novo Menoza*, Jacob Lenz

A representação de processos de desumanização foi questão fundamental para algumas das mais importantes realizações do teatro moderno, tornando-se uma espécie de projeto central para os artistas que, na primeira metade do século XX, pensaram as relações entre forma dramatúrgica e sociedade contemporânea.

Pode-se dizer que o interesse teatral pelo homem que se desumaniza surge muito antes do momento das vanguardas históricas. Aparece de tempo em tempo na dramaturgia ocidental, desde o advento dos teatros nacionais no Renascimento, como uma dimensão negativa do processo de expansão da concepção humanista que deu lugar, em cena, ao que foi uma conquista fundamental da racionalidade burguesa: a idéia de indivíduo moderno, o homem dotado de razão, capacidade de escolha, livre-arbítrio. É paradoxal que ao surgir na cena teatral dos séculos XVI e XVII, ainda como individualidade (mas já dotado da capacidade racional de tomar decisões potentes), essa imagem social do indivíduo que carrega a estrela do seu destino na testa revele, no caso de alguns grandes autores como William Shakespeare, o avesso do humanismo, isto é, a vocação do inumano. É o que se vê em *Macbeth*, *Lear*, e mesmo em *Hamlet*.

Mas a impureza do mundo shakespeariano – e sua grandeza – decorre da incompletude burguesa, o que mantém seus personagens na fronteira produtiva entre a alegoria medieval e a concretização realista, a dimensão pública e a função privada, o universalismo e a particularização histórica. A materialidade do "estilo de crônica"  hiperbólica, mantido nas melhores formalizações da época, bem como a multiplicidade do palco elisabetano, com sua exigência de jogo imaginário na relação com o público, estavam ligadas a uma poética dramatúrgica baseada na descontinuidade narrativa, nos saltos no espaço e no tempo, o que evitava que o protagonista puxasse sozinho as rédeas do mundo da ficção. O indivíduo shakespeariano não é plenamente autônomo e não organiza de dentro da cena a forma dramatúrgica, a ponto de se tornar sujeito e objeto da história geral. Sua trajetória é empática, mas distanciada por conseqüências grotescas. É uma figura pública com feições privadas, uma alegoria que sangra e grita, um cético em relação a um mundo metafísico cujos véus ainda não foram todos rasgados.

O teatro posterior – aquele que pouco a pouco se dramatiza sobre a Vontade (quase sempre encarcerada) dos indivíduos autoconscientes cuja trajetória perfaz o todo ficcional – já será marcado pela hegemonia da racionalidade burguesa. Será também um teatro em que a desumanização de feições grotescas aparece menos em cena na medida em que o lado positivo da auto-imagem da razão burguesa se entranha como ideologia na forma teatral. Antes de ser uma categoria psíquica, a Razão que caracteriza o indivíduo moderno no ideário liberal é uma categoria social. De acordo com o sociólogo Francisco de Oliveira:

> O importante, no ideário liberal, é o lugar da autonomia. O homem moderno é autônomo em relação às divindades e se coloca no centro do mundo. Interpreta passado, presente e futuro, é o novo demiurgo. Por isso a burguesia faz a completa simetria entre o indivíduo e a autonomia, entre a cidadania e a democracia. Porque o mercado é entendido como lugar onde você exercita o seu direito e a sua capacidade de escolha.[1]

A imagem de um sujeito no centro dos acontecimentos – à semelhança do projeto mercantil de uma classe ascendente e depois revolucionária – fornece parâmetros ideológicos para os modelos representacionais surgidos no teatro a partir do Renascimento. O Drama será a categoria formal que assume, pouco a pouco, a centralidade nesse processo pelo qual se dá a privatização e sentimentalização das antigas convenções da Tragédia. Surge como paradigma muito antes de ser nomeado por Diderot, que batiza o gênero apenas quando imagina uma tragicidade moderna na casa da família burguesa. Aparece antes na forma dialógica do neoclassicismo francês. Mesmo quando escreve tragédias sobre heróis aristocráticos, em ambientes palacianos, Racine dá forma a uma tragicidade privada em que as determinações extra-individuais estão ali para dar relevo às contradições subjetivas. O pouco que sobra da determinação pública numa heroína como Fedra serve mais como elemento de elevação de estilo. A história está, no fim das contas, definida pelos conflitos íntimos de uma madrasta movida pela paixão errada, não pelos embates da rainha, figura do Estado. O Drama surge como forma de dialética subjetiva em que o contexto é visto da perspectiva dos indivíduos, tornando-se categoria hegemônica no teatro literário europeu. O todo da ficção se constrói pelos diálogos que exprimem vontades obstaculizadas, decisões, sentido moral dos atos. Os indivíduos, mesmo que aprisionados nas masmorras da intriga alheia, são seres dotados de autoconsciência e de potência de mobilizar o outro e mudar seu próprio estado. Uma imagem eterna do Homem subsiste na tentativa dramática de encenar a mutabilidade das situações mundanas.

Do ponto de vista da figuração do Indivíduo, é enorme a diferença entre a Tragédia Dramatizada dos neoclássicos franceses e seus velhos modelos greco-latinos. Na obra de Eurípides, aquele que, entre os gregos, mais inspirou os dramaturgos da modernidade, surge um mundo de relativa decadência transcendental, em que o plano divino tem menos força de determinação no destino dos heróis: quando os deuses aparecem no palco, sua presença numinosa está decadente. Mas, mesmo em Eurípides, a dramaturgia pouco se preocupa em apresentar elementos de caracterização individual: quando o herói se auto-avalia, não age em função das decisões porque seus atos não têm fundamento exclusivo na vontade, não implicam plena responsabilidade moral. As decisões do herói euripidiano não correspondem à autonomia. A ação geral da peça como que se volta contra o agente para lhe revelar que a causalidade da história é maior, suas fontes ainda estão nos deuses (embora cada vez menos). Os erros trágicos não podem ser atribuídos a decisões individuais de sujeitos que não existem apartados de suas raízes familiares, cívicas, religiosas. Na medida em que a vontade não é uma categoria importante no imaginário social, Jean-Pierre Vernant e Vidal Naquet observam que os gregos escreveram um teatro cuja forma fundamental – o coro, uma formalização do coletivo – realiza uma interrogação inquieta sobre as razões e desrazões de acontecimentos cuja verdade, em parte mítica, em parte atual, transcende os cidadãos da pólis.[2]

Não é equivocado dizer, portanto, que somente a modernidade burguesa se interessa em representar o indivíduo no centro de atos que passam a constituir a totalidade do universo ficcional. E que as figurações da desumanização se dão na contraface da individualização.

Para a história da "absolutização" da forma dramática é importante o desenvolvimento de uma técnica de palco – o italiano – capaz de viabilizar o efeito ilusionista com base no centralismo do ator em relação ao cenário da pintura

em perspectiva, desde que respeitada a distância entre figura e fundo. A formação do Drama como gênero modelar do palco italiano, porém, não pode ser lida como uma simples e direta expressão do processo de aburguesamento ideológico. É também uma história de contramovimentos, recusas, oscilações, luta ideológica entre o velho espírito aristocrático e o novo mundo do mercado.

Ao menos nos países de maior desenvolvimento burguês, como França e Inglaterra, parece ter havido uma tendência dominante à *purificação da forma* em torno da dinâmica estética intersubjetiva e da sucessividade espácio-temporal.

No decorrer do tempo, a estrutura modelar da cena dramática suprimiu os coros, apartes, textos narrativos ao público, monólogos, tudo em favor do dialogismo no tempo presente que cria expectativa em relação ao futuro. A estrutura da peça suprime a divisão em quadros breves e a descontinuidade espácio-temporal, em favor da unidade dos atos, nos quais o eixo da continuidade é mantido pela luta e pelo sofrimento do agente central. A relação com o espectador favorece o páthos sentimental na busca de uma perspectiva mais límpida de análise moral voltada para o exame do comportamento de um Indivíduo autoconsciente de sua condição. Conforme se purifica, o Drama tende a "humanizar" a própria forma do teatro e a suprimir a representação extremada da desumanização.

**Woyzeck e a mortificação**

Nesse processo de mais de três séculos – em que o gênero dramático se afirma mais como categoria reguladora do que como realidade poética das peças –, encontramos, porém, muitas recusas em relação à hegemonia da privatização da forma teatral sobre o indivíduo. No fim do século XVIII surgem notas dissonantes, entre as quais podemos mencionar o debate ocorrido no teatro alemão com Lessing, quando Shakespeare é contraposto ao neoclassismo francês como modelo mais complexo para uma nova dramaturgia. Na sua esteira surgem as experiências teatrais do Sturm und Drang, a posterior recusa classicizante de Goethe e Schiller em relação ao aburguesamento dramático em curso e, sobretudo, os escritos de Jacob Lenz. Diz o príncipe Tandi na peça *O Novo Menoza*:

> "Sufoco neste vosso pântano... não suporto mais... pela minha alma não. É isto o continente ilustrado? Por toda parte cheira a indolência, a ambição podre e impotente, morte balbuciante em vez de fogo e de vida, palavreado em vez de ação. É isto o famoso continente! Oh! Puf!".[3]

A emasculação de *O Preceptor*, do mesmo Lenz, será uma imagem ainda mais forte da tragicomédia do indivíduo desumanizado, materializada na figura de um professor particular de extração pequeno-burguesa que serve a patrões aristocratas e se mutila quando verifica que as condições de seu trabalho (o comércio da cultura) dependem de normas de classe que impõem limites às expansões desejantes de sua individualidade.

Diz muito sobre as contradições daquele momento de avanço histórico do projeto burguês a ambivalência dos interesses poéticos de Schiller. Foi um dos maiores humanistas do teatro alemão, concebia a representação estética como uma pedagogia da liberdade de uma existência moral – antes pela forma artística do que pelos assuntos. Mas, para isso, sua obra precisou encenar, nos dizeres de Anatol Rosenfeld, "a vontade humana em choque com o despotismo

dos instintos" e, para que a luta idealizada entre a livre Vontade e as determinações naturais se corporificasse, Schiller pôs em cena grandes criminosos, ao invés de heróis positivos. Chegou assim à expressão de uma Vontade universal cuja feição terrível deveria indicar ao espectador seu reverso, a possibilidade de uma conduta melhor. Essa confiança humanista na experiência estética, no trato livre da forma, não impede Schiller, contudo, de pressentir que o mundo dos homens costuma ser furioso, perverso, destrutivo. A potência de autonomia e liberdade moral encontra obstáculos concretos no fracionamento econômico das capacidades, e isso decorre em grande parte das condições do trabalho especializado:

> Separaram-se do trabalho o prazer, dos meios os fins, do esforço a compensação. Ligado eternamente apenas a um pequeno fragmento do Todo, o homem se transforma no fim em pequeno fragmento. Ouvindo eternamente só o ruído monótono da roda que gira, nunca desenvolve a harmonia de sua natureza e, em vez de representar no seu ser a humanidade, torna-se apenas reprodução de sua especialidade... Assim, pouco a pouco, a vida individual concreta é devorada a fim de poder alimentar a miserável existência da abstrata vida geral...[4]

É incrível o quanto esse texto, de 1793, prenuncia as considerações de Hegel e, mais ainda, as do jovem Marx sobre a "alienação" do trabalho. Em *Manuscritos Econômico-Filosóficos*, de 1844, encontra-se a formulação dessa categoria que alimentou muitas imaginações dramatúrgicas no século XX, mas que depois seria deixada de lado pelo próprio autor conforme sua dialética se concentrou na base material do processo mercantil, na questão do "fetichismo da mercadoria":

> O trabalhador põe sua vida no objeto, porém ela agora já não lhe pertence, mas ao objeto. [...] A alienação do trabalhador no seu produto significa não só que o trabalho se transforma em objeto e assume uma existência externa, mas também que o trabalho existe independentemente, fora dele, a ele estranho, em oposição a ele. A vida que deu ao objeto se torna uma força hostil e antagônica. [...] O trabalho externo, o trabalho em que o homem se aliena, é um trabalho de sacrifício de si mesmo, de mortificação. [...] Chega-se à conclusão de que o homem (o trabalhador) só se sente livremente ativo nas suas funções animais – comer, beber e procriar, quando muito na habitação, no adorno etc. Enquanto nas funções humanas se vê reduzido a animal. O elemento animal torna-se humano e o humano animal.[5]

*Woyzeck*, de Georg Büchner, peça modelar do teatro moderno que se tornaria uma das mais importantes referências modernistas para uma dramaturgia da desumanização, dialoga diretamente com a percepção de uma alienação gerada no novo mundo do trabalho, apontada por Schiller e depois pelos socialistas. Seu contexto, na década de 1830, já é da crítica ao idealismo filosófico e da expansão das ciências naturais, ocorridas em meio a uma aceleração violenta do capitalismo industrial. Escrita uma década antes do texto de Marx, contém imagens perturbadoras de uma vida mortificada e animalizada. O que seria um caso comum de violência passional (um sujeito mata a mulher por ciúme) ganha dimensões maiores ao ser inscrito numa situação de agressiva proletarização das condições de vida. Woyzeck é mostrado como uma cobaia de laboratório: há seis meses só se alimenta de ervilhas porque participa de uma experiência científica. O quartel onde trabalha é uma instituição militar que dita os padrões da cidade em que

vive. É por intermédio dos "outros" que conhecemos esse indivíduo falhado: o Capitão a quem serve como lacaio e que lhe dá lições sobre a Virtude; o Médico que lhe paga para que se submeta ao teste científico; o colega do quartel que não percebe que Woyzeck está tendo alucinações. Seu ato criminoso não provém de uma decisão trágica – é um herói incapaz do controle urinário –, mas é mostrado na perspectiva da falência da possibilidade de autonomia psíquica e social. Muitas imagens dessa peça inconclusa metaforizam a desumanização: a cena do espetáculo de feira, metateatral à maneira elisabetana, mostra um Charlatão com um "macaco que é soldado, o mais baixo degrau da espécie humana". O Dono da Tenda apresenta "um cavalo de dupla razão", que "não é um indivíduo bobo como um animal, mas uma pessoa, um ser humano, um ser humano animalesco". O gato assustado ainda é capaz de fugir do experimento violento na universidade, Woyzeck não. Sua animalidade é imposta em nome dos altos ideais do Conhecimento. Homens bestializados, animais humanizados, seres mortificados. No imaginário de Büchner, o homem-animal é análogo ao homem-boneco, aquela "marionete puxada por cordões de forças invisíveis" de que fala Danton em outra peça. Não se trata aqui do boneco ungido de uma Graça pré-racional ou divinizante, sentido que lhe atribui Heinrich von Kleist em seu artigo "Sobre o teatro de marionetes", mas sim do homem estupidificado a ponto de se tornar um emblema grotesco da impotência em relação a engrenagens maiores. Mecanismos incompreensíveis, mas manifestados por tipos sociais inscritos em aparelhos institucionais, legitimados por nobres "ideais" iluministas. Na resposta de Woyzeck ao moralismo do Capitão surge o único lapso de autoconsciência sobre o sentido geral do processo de alienação mostrado na peça:

> Nós, os pobres... Sabe, senhor Capitão, o dinheiro, o dinheiro? Quem não tem dinheiro vai pensar na moral do mundo? Nós somos de carne e osso. [...] Nós não temos virtude, só seguimos a natureza. Mas se eu fosse um senhor, se tivesse um chapéu, um relógio, uma bengala, e se soubesse falar bem, então seria virtuoso, senhor Capitão. Mas eu sou um pobre-diabo.[6]

A obra de Büchner se tornou um modelo mais do que influente para a dramaturgia do século XX, muito além de sua descoberta pelo expressionismo alemão. Isso ocorreu não apenas pelas imagens, mas pela própria *forma desumanizada*, descontínua e fragmentária, capaz de estacamentos dramáticos em que a dimensão subjetiva aponta para imagens objetivas do processo de alienação. É uma dramaturgia de interrupções, de suspensões da história. Sua unidade mínima não é o ato, mas o fragmento inconcluso, iniciado no meio da ação dos personagens, suspenso sem fechamento. O pedaço contém em si o problema do todo da peça. Dramaturgia de autópsia, nos termos de Bernard Dort. Um drama mortificado. Ou "de farrapos", na observação precisa de Anatol Rosenfeld, marcado por uma sintaxe do isolamento:

> A solidão não se revela só tematicamente. Mas também através dos diálogos, freqüentemente dissolvidos em monólogos paralelos, típicos em toda dramaturgia moderna: revela-se por meio da freqüente exclamação, como falar puramente expressivo, que já não visa ao outro, e pelo canto de versos populares que encerram a personagem em sua vida monológica. [...] Surge pela primeira vez o herói negativo, que não age, mas é coagido. O indivíduo desamparado, desenganado pela história ou pelo mundo, ao passo que a tragédia grega, na bela palavra de Schelling, "glorificava a liberdade humana, admitindo que os heróis lutassem contra a supremacia do destino, provando esta liberdade precisamente pela perda da liberdade".[7]

## Naturalismo e reificação

As imagens desumanizadas de *Woyzeck* não sugerem apenas uma redução zoológica do homem, decorrente de uma visão niilista do "terrível vazio". A peça contém uma percepção sobre causalidades sociais objetivas a respeito do "falhamento" do indivíduo. Essa sensação de crise do indivíduo e do projeto burguês (que aparece em muitos outros autores românticos, mas sem a marca da luta de classes) se universalizaria entre os melhores dramaturgos europeus décadas depois, quando o naturalismo trouxe para o teatro representações da vida decomposta. Isso se deu na esteira de uma crise mais aguda da ordem liberal na Europa, tornada visível com a guerra franco-prussiana e a Comuna de Paris. A desumanização naturalista não surge como alegoria da crise do idealismo (como no romantismo), mas como expressão de uma realidade verificável nas ruas. Os ambientes degradados ocupados por desclassificados eram lugares sem "dignidade estética" para serem representados sobre a cena realista. Mas o naturalismo esteve atento também à crise operada no seio da família burguesa, que passou de paraíso da sociabilidade antifeudal a inferno das relações falseadas pela pressão da mercantilização, ao menos segundo a visão de escritores influentes como Strindberg e Ibsen.

A novidade conceitual do naturalismo está apontada nos escritos críticos de Zola sobre o teatro. Aparece de início como reflexão poética, como crítica à temporalidade presente do drama, como desejo de uma cena experimental capaz de movimentos narrativos análogos aos do romance, gênero literário menos tutelado pelas convenções da intriga, capaz de ir e vir no tempo e assim realizar de modo mais complexo a dialética entre indivíduo e coletivo. Zola registra a insuficiência formal do drama ao compará-lo ao projeto de seus romances: o de mostrar (com detalhes documentais) a degradação social avançada que surge nos novos ambientes da sociedade capitalista. Ao mesmo tempo sente a força conservadora das convenções dessa tradição de escrita teatral privatista e individualista em relação à nova "estrutura de sentimento" (para usar os termos de Raymond Williams). A hegemonia da cena individualista dificulta a representação dos processos sociais de desindividualização. A confissão de Zola sobre sua incapacidade para a dramaturgia, depositada em alguns de seus prefácios, e seu depoimento sobre a pressão que as normas dramáticas exercem no escritor ao "grudar como cera" no ouvido do artista, freando a liberdade de experimentar uma cena apta a expressar a crise da sociedade burguesa, embutem uma consciência sobre a dialética entre forma e conteúdo. É sobre isso que versa o melhor trabalho crítico produzido sobre a chamada "crise do drama", o livro *Teoria do Drama Moderno* (1956), de Peter Szondi.

O critério fundamental de Szondi para examinar o período é o das contradições entre os "enunciados" de forma dramática (marcada pela relação intersubjetiva, que pressupõe autoconsciência e autonomia dos personagens) e os "enunciados temáticos", que pretendiam aludir a forças sociais ou, por outro lado, a uma interioridade psíquica que não tem lugar na linguagem apelativa. O que está por trás do naturalismo, na imagem que nos dão Zola e Szondi, é uma percepção da insuficiência da forma dramática mas também um agudo sentimento negativo em relação a um processo que foi estudado no início do século XX por Georg Lukács com o nome de reificação.

Posta nesses termos, a contradição fundamental da época da crise do drama surge entre uma forma teatral ideológica (afinal é preciso "compreender a forma como conteúdo precipitado")[8] e um interesse temático baseado nos processos de perda da autonomia, de coisificação da vida.

As reflexões de Lukács, em *História e Consciência de Classe*, começam nas observações de Marx sobre o fetichismo da mercadoria, mas não deixam de conter um interesse pela tradição mais idealista de debate sobre a alienação. Ali ele contempla a desumanização da perspectiva da universalização da forma-mercadoria, abordagem que daria as bases da Teoria Crítica posterior. Mostra não apenas que a questão do fetichismo da mercadoria é específica da nossa época e do capitalismo moderno, mas que ela conforma uma nova sociabilidade:

> Como se sabe, o tráfico mercantil e as relações mercantis subjetivas e objetivas que lhe correspondem já existiam em etapas muito primitivas da evolução da sociedade. Mas trata-se aqui de saber em que medida o tráfico mercantil e as suas conseqüências estruturais são capazes de influenciar toda a vida, exterior, como interior, da sociedade.[9]

O apontamento do lado subjetivo do processo pelo qual a mercadoria se torna uma forma universal que modela a sociedade, a consideração sobre a estrutura da relação mercantil, que se apresenta como um protótipo de todas as formas de objetividade, mas também de todas as formas correspondentes de subjetividade na sociedade burguesa, inauguram um importantíssimo campo de experimentações para a dramaturgia moderna. E não há dúvida de que Brecht, que viria a ser, no campo da estética, um opositor feroz do realismo lukacsiano, deve muito a essa reflexão sobre a coisificação das relações na sociedade organizada pela economia capitalista.

Na época naturalista, contudo, essa percepção não era suficiente para implodir os padrões formais hegemônicos. Um caso exemplar é a *Casa de Bonecas,* de Ibsen. A começar pelo título, a peça é quase explícita no que se refere ao tema da coisificação: uma mulher de família burguesa, esposa de um alto funcionário de banco, toma consciência da sua condição reificada. Nora é, para seu marido, um bichinho, "uma cotoviazinha", tratada como "bonequinha de luxo", vestida como um fantoche. No auge de seu desespero, dança uma tarantela frenética que ilustra sua objetualização e dependência das mentiras vitais inventadas para disfarçar relações familiares completamente mercantilizadas, baseadas nas aparências edificadas pelo dinheiro. Em outros termos, é apresentada como uma mulher-coisa. Sua desumanização, porém, não implica desindividualização. Liga-se, na visão de Ibsen, a uma podridão moral gerada pela determinação econômica. A relação entre indivíduo e história geral é dualista. A primazia do debate moral dá margem a que Nora consiga agir na medida de sua conquista de autonomia. E, como boa heroína dramática, muda seu estado, ao romper com a família, decisão que exige uma longa explicação dela ao marido e ao público, no fim da peça. A saída individual, escandalosa na medida em que é um rompimento com a moral comum, aponta, entretanto, uma virtude superior. A desumanização é puramente temática, não está nas entranhas de Nora como estava em Woyzeck, e muito menos na relação formal que se oferece ao espectador. É sintomático que Ibsen, interessado na reificação da vida, se encaminhasse, cada vez mais, desde a *Casa de Bonecas*, para uma espectralização de seus personagens, com conseqüente suspensão do fluxo dramático. A fantasmagoria, como metáfora de uma vida que não vive, conduz sua forma teatral para um presente sem presença, como ocorre nas peças estudadas por Szondi, que tendem ao drama analítico, sobretudo *John Gabriel Borkman.*

Se evocarmos o critério temático é preciso dizer, assim, que o teatro moderno interessado em questionamento social não nasce como reação ao naturalismo, mas como desdobramento de uma sondagem sobre a crise da ordem burguesa realizada desde o fim do século XIX. Nos termos de Williams, o naturalismo "constitui a reintrodução decisiva de uma dimensão pública numa modalidade privada",[10] ainda que tenha mantido o centro dos valores da ficção no campo individual. É evidente que a insuficiência de uma forma que tende à descrição de sintomas, da qual Strindberg, por exemplo, tinha consciência (como indica seu prefácio em *Senhorita Júlia*), se liga também ao limite da ciência sociológica da época. A disciplina dava seus primeiros passos, ainda marcada por uma tendência ambientalista-determinista ou por uma caracterologia tipológica no diagnóstico dos estragos sociais causados pela mercantilização da vida. Mesmo nos autores mais imbuídos de rigor científico existe a idealização da solidariedade comunitária como elemento de reação ao desmonte capitalista, o que contribuiu para a atmosfera fatalista e estática de muitas obras e para o sentimento de piedade imposto ao público por grande parte da dramaturgia do período. E foi contra essa aura de imutabilidade naturalizadora, impressa na forma ainda dramática (seres impotentes, mas autoconscientes, que falam sobre sua desgraça – o mesmo procedimento seria ironizado por Tchekhov), que reagiu o melhor da vanguarda crítica do teatro do século XX. Não contra os temas novos. Apenas os espíritos mais conservadores manifestaram repúdio à temática social dos naturalistas. E a violência da reação dá mostras do impacto da nova perspectiva aberta ao teatro. Como exemplo curioso, revelador do preconceito de classe e do repúdio à representação da desumanização, vale a pena citar o comentário de Olavo Bilac à passagem do teatro de Antoine pelo Brasil em 1903:

> Ir ao teatro para admirar a epilepsia, a histeria, os desvios da sensibilidade, as perversões do sentido genésico, as traições e perfídias, a animalidade baixa da gente do campo, a duplicidade feroz da gente das cidades, as injustiças de que a vida está cheia, a arrogância brutal dos fortes, a repugnante covardia dos fracos, a inconsciência bestial dos que obedecem, a vaidade insultuosa dos que mandam, é ir procurar na sociedade e no convívio educado o que se encontra, com menos incômodo e menos despesa, na solidão. Para ver tudo isso não é preciso vestir uma casaca e pôr no peito uma camélia.[11]

A tragicidade da vida reificada surgia como uma estrutura de sentimento à procura de novas convenções formais.

**Dialética da desumanização**

Desfiguramento, fragmentação, coisificação do sujeito. Talvez seja possível dizer, em termos muito gerais, que as relações entre forma teatral e sociedade se complexificam a partir do momento em que a concepção unitária de indivíduo é desautorizada pela experiência atual, fazendo ruir todos os velhos gêneros mantidos ou desenvolvidos na era burguesa. Rosenfeld chega a dizer que a relação crítica com a forma do diálogo, seu desuso nas novas poéticas, decorre de dupla pressão sobre o conceito tradicional de indivíduo: de um lado, o assédio das forças inconscientes da intimidade irracional (ao qual poderíamos associar a psicanálise); de outro, "sua autonomia é posta em xeque pela imensa engrenagem do mundo tecnicizado e administrado".[12]

De modo semelhante, Szondi faz em *Teoria do Drama Moderno* uma distinção entre as tendências intra-subjetivas e as extra-subjetivas e representações posteriores à crise do drama. Apesar da predominância lírica nos textos de figurações de estados de alma e retratos de paisagens interiores do sujeito, ambas as tendências devem ser consideradas modos

"épicos" na medida em que a forma da ficção não é ditada de dentro da cena pelos personagens. Em qualquer caso, os campos dramatúrgicos se embaralharam. O teatro mais radical do modernismo parece ter sido aquele que levou ao limite o projeto mimético, não apenas por razões puramente formais, mas por um aprofundamento na reflexão sobre as relações entre vida íntima e vida coletiva, indissociadas nos grandes autores pós-naturalistas.

Nesse sentido, o que talvez distinga um dramaturgo como Brecht de seus antecessores expressionistas não seja propriamente seu interesse pelo lado objetivo do processo de desumanização, em oposição a uma perspectiva subjetivista daqueles que, fascinados pelo modelo *Woyzeck*, enxergaram apenas a redução zoológica e priorizaram o ponto de vista dos estragos psíquicos nos processos de alienação. A verdade é que autores expressionistas como Kayser e Toller são menos realistas do que Büchner, tendem à alegoria na exposição do mecanismo social, mas não deixam de fazê-lo. Ainda que pautados pela crítica moral à sociedade taylorista e pela idealização da natureza humana projetada atrás das imagens grotescas dos gestos desumanizados. De qualquer modo, as distorções da subjetividade em suas tentativas apontam para as forças sociais em luta.

A grande invenção brechtiana – que já aparece na primeira de suas peças escrita sob a influência de Marx – não é reunir tematicamente homens estragados e forças sociais, mas está no modo dialético de concretizar as relações entre desagregação do indivíduo e causalidades socialmente objetivadas. Uma dialética transestética que se atira para fora da cena ao tornar o espectador parte do problema crítico, pelo confronto com a dimensão ideológica contida na expectativa da relação teatral convencional.

*Um Homem É um Homem*, de 1926, é seu primeiro experimento de apropriação do método dialético de Marx. O título escancara o tópico da desumanização. Um homem será desmontado em cena. Há muito tempo que personagens do teatro dramático sabem que sua dimensão individual está subordinada a sua função no sistema capitalista. O criado Jean, de *Senhorita Júlia*, lamenta-se: "Oh, é o maldito lacaio que não sai de dentro de mim!..." Por sua vez, Galy Gay, o estivador de *Um Homem É um Homem*, que sai de casa para comprar um peixe e termina a jornada no papel de um soldado do exército invasor – conversão com a qual, pouco a pouco, se identificará –, sofre uma refuncionalização mercantil de que terá pouca consciência. Não é uma vítima do processo, nem o único responsável por ele. Não tem uma vivência trágica passível de identificação. Mas não é um alienado completo. Não é ele que aprende sobre seu processo de desumanização, mas o público que se confronta com as próprias expectativas idealistas. A força de Brecht diante do tema da desumanização provém de seu esforço de concretizar a questão ao vinculá-la com a perspectiva externa da luta de classes.

Brecht criticava no expressionismo posterior à Primeira Guerra uma tendência ao irracionalismo e ao pessimismo:

> Concebeu o mundo como vontade e representação, e produziu assim um estranho solipsismo. Era a réplica, no teatro, da grande crise social, da mesma forma que o sistema de Mach era na filosofia. Era uma revolta da arte contra a vida. Para o expressionismo, o mundo, estranhamente destruído, existia apenas como visão, criação monstruosa de almas angustiadas. O expressionismo, que enriqueceu imensamente os meios de expressão do teatro e forneceu fontes estéticas ainda inexploradas, mostrou-se completamente incapaz de esclarecer o mundo enquanto objeto da práxis humana.[13]

Sua crítica ao naturalismo utiliza critério semelhante, o da capacidade de mobilizar o público, de ativá-lo em relação a um trabalho de demolição da ideologia dominante, ou seja, quanto a uma intervenção extra-estética que pressupõe uma redefinição da função do teatro. A luta de classes fornece o parâmetro poético. A ênfase teórica de Brecht está sempre no trânsito entre o palco e a platéia. E na capacidade de esse trânsito criar um movimento "trans" ou "extra"-estético".

Ainda que deva muito de sua atitude experimental à cena expressionista, a dívida de Brecht é ainda maior com o naturalismo no que se refere ao tema da desumanização. Seus escritos teóricos registram, ao lado de muitas críticas, observações sobre o valor da pesquisa aberta pelos naturalistas. Para ele, o início do naturalismo marca na Europa o início do teatro épico, como um "anúncio do retorno da ciência à esfera da arte".[14]

Ele anota em seu *Diário de Trabalho*, em meio à polêmica sobre o expressionismo travada com Lukács nas páginas da revista *Das Wort*, uma valorização do movimento que pôs o teatro diante de uma nova função social:

> No caso de Zola, um complexo factual, dinheiro, a mina etc., penetra no campo dos romances. A partir de uma complexidade orgânica de composição surge a conexão mecânica, a montagem, a progressiva desumanização do romance! É com isso que ele [Lukács] faz uma corda para enforcar os escritores que degeneram da condição de "contadores de histórias" para a de "descritores". Eles capitulam. Adotam o ponto de vista capitalista, desumanizam a vida. Os protestos que eles acrescentam [...] são reflexões forçadas e tardias, exercícios de pseudo-radicalismo. Mas o fato de que o proletariado desumanizado põe toda a sua humanidade no protesto e encabeça a luta contra a desumanização da produção é uma coisa que o professor não vê.[15]

A arte do teatro, também para Brecht, não poderia abrir mão de refletir sobre a desumanização da vida. E isso precisa atingir a forma estética. De tal modo que o ponto de vista capitalista nela assim impresso possa ser "estranhado" pelo espectador. Para abrir sua cena a uma intervenção do público, Brecht preserva, porém, uma relativa individualização dos processos. Na maioria dos seus textos, sobretudo os de modelagem clássica, ele mantém uma medida dramática por dentro de uma parábola narrativa em que indivíduos vivem processos de coisificação. Na maioria desses textos em que a ação transcorre em épocas passadas ou em sociedades de fábula, o fetichismo da mercadoria não é completo, os véus da reificação não são totais (em *Alma Boa,* os deuses da fortuna convivem com aviões de guerra). Entretanto, os indivíduos em processo de despedaçamento estão sempre em função de acontecimentos sociais. O caso mostrado na peça serve, justamente, para problematizar sua posição – e a do espectador – na sociedade.

Brecht percebeu, conforme indica seu depoimento sobre Zola, que a forma convencional do teatro precisa ser alienada para que a alienação se evidencie. Sua teoria sobre o Efeito de Estranhamento pode ser traduzida como uma alienação da alienação, uma objetualização dos homens objetualizados, capaz de suscitar reflexão histórica. Para tanto, a ideologia dramática – segundo a qual as contradições objetivas são sempre convertidas em contradições subjetivas – precisa ser invertida ou desconstruída. Os elementos característicos dos processos sociais surgem quando

a representação evidencia forças sociais atuando nos comportamentos particulares, quando a segunda dimensão de um acontecimento comum se revela. Mas a dialética depende de uma mobilização que ocorre quando a própria representação se abre para a crítica antiideológica. A desumanização da forma, questão que Brecht persegue nos seus trabalhos mais experimentais, é mediada por um projeto de ativação dialética interessado na práxis. E justamente essa mediação é que precisa, ela própria, ser historiada segundo as condições históricas de quem faz teatro. Daí que o experimentalismo de Brecht também possa ser lido como um realismo concretamente contraditório (que não pode ignorar as feições desumanizadoras do capitalismo atual), mas que deva ser capaz de contribuir para um pensamento crítico radical que só se completa fora da arte.

**Impossibilidade da autonomia**

Num escrito relativamente recente, *O Futuro do Drama*, do fim da década de 1970, mas anterior ao espírito pós-dramático, o dramaturgo francês Jean-Pierre Sarrazac afirma que alguns dos mais significativos personagens do teatro moderno são aqueles mostrados na perspectiva de sua desindividualização. Personagens que se oferecem como paradigmas do não humano. É significativo que, naquele momento do teatro francês, ele sugerisse a retomada de um modelo como o *Woyzeck,* de Büchner:

> O drama contemporâneo tende, globalmente, a alargar o campo do personagem. Num primeiro momento, através do corpo singular da criatura; depois, por meio do território simbólico da figura. O que está apagado, no vai e vem incessante entre a criatura e a figura, são os contornos tranqüilizantes de uma individualidade humana que doravante deixa de poder ser considerada o centro do drama. O teatro confirma a impossibilidade, com que o homem se depara hoje em dia, de se tranqüilizar com a prova empírica de sua própria autonomia.[16]

Existe, para Sarrazac, no entanto, um limite para além do qual a desindividualização do personagem tem efeitos críticos. O homem genérico da alienação será dramaturgicamente mobilizador enquanto participar de uma autêntica dialética do individual e do coletivo. Sua referência para essa consideração não é apenas Brecht de *Um Homem É um Homem*, mas, sobretudo, *Woyzeck*, peça que lhe parece a mais exemplar meditação sobre uma alienação que tem sua tragicidade ligada a dois aspectos: "A forma mesquinha como o homem habita o mundo, e o fato de que este homem é, ele próprio, habitado por um poder estranho – a ideologia como forma de apropriação de corpos".[17]

Interessado numa dialética contemporânea ("Como dar conta, no teatro, do jogo cerrado, na França dos nossos dias, entre o indivíduo e o coletivo?"), Sarrazac imagina que a dramaturgia precisaria reunir o interesse brechtiano pela ideologia (como imagem social internalizada) com a retomada de um sentimento trágico moderno, coisa que teria pouca expressão na estratégia modernista e na atitude científica de Brecht. Ele parece lamentar uma ausência no projeto brechtiano: a de uma subjetividade capaz de expressar o sentimento trágico numa época em que o capitalismo exerce sua influência de maneira mais totalizada, sem mediações ou grandes disfarces. A demanda pode ser comparada à de Jean-Paul Sartre, que fez o reparo porque nunca se desapegou do modelo do drama fechado.

Mas também à de Theodor Adorno, que tinha como modelo dramatúrgico a imagem becketiana de um teatro que se volta contra si como "fim de jogo", num reconhecimento do limite da representação, negatividade estética radical cujo movimento simboliza uma negatividade filosófica e social. Reprovava também a tendência brechtiana à ironia em imagens ainda portadoras de conteúdos sociais manifestos. O que se vê nessas objeções é uma incompreensão da dimensão gestual do teatro de Brecht, de uma dialética que se realiza na platéia. É também, no fundo, uma reprovação à presença simbólica da luta de classes, dificuldade geral da Teoria Crítica. A atitude negativa de Brecht não exclui rigorosamente a tragicidade ou a subjetividade, mas se recusa a incorporar atmosferas fatalistas, sentimentos de imutabilidade em favor de uma dimensão ativadora. Seu movimento negativo se dá como ato de destruição, não como culto à negatividade. O que também ocorre na dramaturgia de Beckett, de outro modo, ainda que muitos de seus cultores pensem e encenem o contrário. São autores que jogam o teatro contra si próprio, expondo a forma da desumanização.

Passados 40 anos desse debate – que também ocorreu no Brasil na década de 1960, com inflexões um pouco distinta–, no presente momento de repolitização do movimento teatral e de intensa mercantilização da produção simbólica, seria possível perguntar, a título de conclusão destas notas ensaísticas: a representação de processos de desumanização ainda será uma questão importante para o teatro brasileiro atual? Diante das tentativas de desfiguramento pós-dramático, em que medida a desumanização formal mantém viva sua capacidade de ativação crítica, em que medida não se torna auto-referente ao neutralizar a dialética indivíduo-coletivo? O esgotamento desse mesmo projeto pós-moderno que tendeu a uma teatralidade não-mimética, marcado pela proliferação de paisagens oníricas, dinâmicas volitivas, grotesco-abstratas e provocações perceptivas, parece ter gerado um interesse pela retomada das conquistas do teatro modernista, ao menos no ambiente de um teatro coletivizado. Ressurge o interesse por experiências representacionais nascidas da crítica às formas convencionais de interpretação. Mas o critério decisivo para que possa avaliar a incorporação de um procedimento artístico é sempre, e ainda mais no caso das teatralidades aqui discutidas, de natureza extra-estética. Só pode partir de uma reflexão sobre o *trabalho teatral* em seu sentido mais amplo. De uma *prática* que precisa reinventar seu lugar em relação ao conjunto da sociedade.

**Notas**

1. Entrevista de Francisco de Oliveira. In: *Vintém:* teatro e cultura brasileira, São Paulo, n. 3, Hedra e Companhia do Latão, 1999. p. 5.
2. Ver a esse respeito o ensaio "Esboços da vontade na tragédia grega", de J.P.Vernant. In: VERNANT, J. P.; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga.* São Paulo: Perspectiva, 2005.
3. LENZ, Jacob. *O novo Menoza ou História do príncipe Tandi de Cumba*. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Cotovia, 2001. p. 30-31.
4. Apud ROSENFELD, Anatol. *O teatro moderno.* São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 27.
5. MARX, Karl. *Manuscritos económico-filosóficos*. Lisboa: Edições 70. p. 162-165.
6. BÜCHNER, Georg. *Woyzeck*. Trad. João Marschner; prefácio Anatol Rosenfeld. São Paulo: Editouro, s.d. p. 24-25.
7. ROSENFELD, Anatol, *op.cit*., p. 64-65.
8. SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify. p. 25.
9. LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe:* estudos de dialética marxista. Porto: Publicações Escorpião, 1974. p. 97-101.
10. WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000. p. 169-170.
11. Apud FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais:* o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2001. p. 258.
12. ROSENFELD, Anatol. Aspectos do teatro moderno. In: *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva. p. 108-109.
13. BRECHT, Bertolt. O teatro experimental. In: *Teatro dialético.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 130.
14. _____. Une nouvelle dramaturgie. In: *Théâtre épique, théâtre dialectique.* Paris: L´Arche, 1999. p. 26.
15. _____. *Diário de trabalho:* volume I, 1938-1941. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. A anotação é de 18 ago. 1938.
16. SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras, 2002. p. 106-107.
17. Idem. p.121.

# um mapa da dramaturgia contemporânea: uma perspectiva britânica

*Michael Billington*

Solicitaram-me que fizesse um mapa do teatro contemporâneo. Mas um mapa é composto de elementos que podem ser objetivamente verificáveis. A dificuldade de se falar sobre teatro é que todas as visões são subjetivas: minha perspectiva é a de um crítico de teatro de mais de 60 anos, com predileção pelo teatro baseado no texto e uma paixão pela política. Todas as generalizações sobre o teatro britânico são também suspeitas, simplesmente porque ele existe em grande quantidade: são mais de 100 locais de apresentação, apenas em Londres. O teatro, além disso, vive em estado de fluxo constante. Num mês, eu poderia escrever um artigo atacando o teatro britânico por sua alienação política – o que de fato fiz no começo de 2003. Alguns meses depois, eu estava comemorando a disposição de nosso teatro em lidar

Solicitaram-me que fizesse um mapa do teatro contemporâneo. Mas um mapa é composto de elementos que podem ser objetivamente verificáveis. A dificuldade de se falar sobre teatro é que todas as visões são subjetivas: minha perspectiva é a de um crítico de teatro de mais de 60 anos, com predileção pelo teatro baseado no texto e uma paixão pela política. Todas as generalizações sobre o teatro britânico são também suspeitas, simplesmente porque ele existe em grande quantidade: são mais de 100 locais de apresentação, apenas em Londres. O teatro, além disso, vive em estado de fluxo constante. Num mês, eu poderia escrever um artigo atacando o teatro britânico por sua alienação política – o que de fato fiz no começo de 2003. Alguns meses depois, eu estava comemorando a disposição de nosso teatro em lidar com a guerra do Iraque.

Aqui, eu gostaria de me concentrar em três questões do teatro britânico: a centralização no escritor; a continuidade da tradição clássica: Shakespeare, em especial; e a abertura de novos espaços de apresentação. Espero que minhas opiniões sobre essas questões não sejam dogmáticas. Estou ciente dos pontos de vista contraditórios e da minha própria relativa falta de experiência em áreas como teatro visual, teatro físico, teatro multimídia, que atraem uma geração mais nova que a minha. Porém, embora minha visão seja subjetiva, ela é baseada na minha exposição, como crítico, a cerca de 200 produções por ano.

Primeiramente, poderia falar sobre o papel central do dramaturgo no teatro britânico. Nem sempre foi assim. Nos séculos XVIII e XIX, nosso teatro era dominado por grandes atores, como David Garrick e Henry Irving, que faziam peças sob medida para seus talentos específicos. E a tradição do ator-produtor continuou por boa parte do século XX, através de símbolos como Laurence Olivier e John Gielgud, que, em épocas diferentes, dirigiram teatros e criaram companhias. Uma grande mudança, no entanto, veio nos anos 1950, com a percepção de que a dramaturgia contemporânea estava em crise e que o velho teatro estava, nas palavras de Arthur Miller, "hermeticamente fechado para a vida". Um momento-chave ocorreu em 1955, com a fundação da English Stage Company, no Royal Court, por dois diretores, George Devine e Tony Richardson, e sua determinação de descobrir uma geração de dramaturgos. A importância desse momento foi tão grande que não há como superestimá-la. Muitas vezes me perguntam, em viagens, como um país ou uma cidade pode estimular novas obras escritas. A resposta curta é: criando uma instituição, como o Royal Court, dedicada a trabalhos atuais, nos quais a arte do ator, do diretor, do cenógrafo é toda colocada a serviço do autor. Uma vez que se tem a instituição, as peças vêm como conseqüência.

Eu sei que o trabalho do Royal Court é bastante conhecido em São Paulo: um grupo acabou de passar por aqui para dar workshops, e, no começo de 2003, assisti a uma temporada de leituras de novas peças brasileiras no Royal Court's Theatre Upstairs. Mas é importante reconhecer que o Royal Court é apenas um dos vários teatros britânicos dedicados a recentes obras escritas. Apenas em Londres, existe cerca de uma dúzia de teatros colocando peças em cartaz em um espaço de poucas semanas. Em Edimburgo, o Traverse Theatre dedica-se a estimular os novos dramaturgos escoceses. A maioria dos teatros regionais da Grã-Bretanha coloca uma peça inédita em cartaz a cada temporada. E o estímulo a escritores vivos é considerado função fundamental do National Theatre. Lá, eles não encenam apenas o trabalho de dramaturgos de renome como Tom Stoppard, David Hare ou Michael Frayn; eles também têm um esquema excelente no qual dão aos jovens escritores uma sala, um computador e um modesto salário durante oito semanas, com o intuito de estimulá-los a escrever. Eles não conseguem produzir todas as peças que são criadas, então generosamente as distribuem para que outros teatros as apresentem. Tudo isso contribui para uma cultura na qual o dramaturgo é levado a se sentir como o motor que move todo o processo teatral.

Eu não quero pintar um quadro "cor-de-rosa" demais. Isso não significa que a lista interminável de obras-primas seja descartada da linha de montagem. Significa, no entanto, que nos últimos 50 anos existe uma tradição contínua de novas obras escritas na Grã-Bretanha. Os anos 1950 testemunharam o surgimento de dois grandes escritores: Harold

Pinter e John Osborne. Nos anos 1960, Edward Bond, Alan Ayckbourn, David Storey e muitos outros deixaram sua marca. Na década de 1970, uma outra geração de escritores políticos surgiu, inclusive Caryl Churchill, David Hare, Trevor Griffiths, David Edgar e Howard Brenton. E, depois de um período de ligeira entressafra, nos anos 1980, a década de 1990 viu a explosão de energia de uma geração liderada por Sarah Kane, Mark Ravenhill e Patrick Marber, que se tornou famosa por seu retrato desinibido do sexo e da violência: a geração do "sangue e esperma", como ficou conhecida na Alemanha. E hoje o processo continua: em 2002, descobrimos um escritor chamado Owen McCafferty, que trata do impacto da política na vida das pessoas na Irlanda do Norte, e um autor negro, Roy Williams, que lida com os problemas das minorias raciais na Grã-Bretanha moderna.

Em um mundo pós-moderno, é moda falar da "morte do escritor" e questionar a credibilidade do ponto de vista autoral único; e é verdade que na Grã-Bretanha de hoje existe uma grande quantidade de trabalhos realizados por grupos. Mas eu insisto que a vitalidade do teatro britânico – e sua boa reputação no mundo – baseia-se, em grande parte, nos seus dramaturgos vivos. A grande pergunta que se faz é por que, numa época em que o vídeo, o cinema e a televisão são supostamente meios de comunicação "antenados", e quando existe uma abundância de opções de lazer, o escritor ainda goza de tamanha proeminência no teatro britânico. Acho que existem várias explicações para isso: algumas são práticas, algumas políticas ou filosóficas.

Eu já sugeri uma razão prática: a existência de tantos teatros, liderados pelo Royal Court, ávidos por trabalhos originais. A Grã-Bretanha é também uma pequena ilha onde as indústrias de teatro, televisão e cinema estão intimamente interligadas: é muito fácil e com freqüência comercialmente necessário, por exemplo, que um escritor subsidie seu trabalho para o palco escrevendo sobre hospitais ou sobre a polícia, para alimentar a demanda interminável de novelas e seriados de televisão. Sei que muitos dramaturgos também escrevem roteiros de cinema, que quase nunca são produzidos, mas que são muitíssimo bem pagos. O cinema e a televisão são fontes de renda vitais para a maioria dos escritores. Mas a mediocridade homogeneizada da maior parte da dramaturgia televisiva de hoje estimula os escritores a retornar ao teatro: o único veículo em que você pode dizer realmente o que quiser, sem interferência ou pressão comercial excessiva.

Quando estava escrevendo um livro sobre o teatro britânico pós-1945, cheguei a uma conclusão abrangente: a verdadeira razão de termos tanta dramaturgia nova e de qualidade são as tensões não resolvidas da própria sociedade britânica. Há uma longa lista delas. A quem, por exemplo, devemos nossa principal lealdade política, à América ou à Europa? É um assunto que vem sendo debatido há 50 anos, foi colocado em evidência pela guerra do Iraque e persiste até agora, com a discussão sobre a conveniência de trocarmos a libra pelo euro. O poder hereditário é outra questão que nunca resolvemos completamente: o país parece estar dividido igualmente entre manter a monarquia ou tornar uma república, e ainda não resolvemos a questão a respeito de quem pode integrar nossa segunda Câmara parlamentar, conhecida como House of Lords. O pertencimento a uma dada classe social ainda tem grande peso na vida dos britânicos: às vezes fingimos que vivemos em uma sociedade sem classes, porém qualquer um que tenha estudado em uma escola particular ou que freqüente uma universidade tradicional ainda leva vantagem na maioria das profissões.

E nossa atitude com relação às questões raciais continua confusa: vivemos em uma sociedade multirracial razoavelmente liberal na qual a discriminação é ilegal, porém isolamos muitas de nossas minorias em guetos, e alguns de nossos jornais mais populares incentivam um sentimento xenófobo contra aqueles que procuram asilo aqui.

Gosto de viver na Grã-Bretanha: adoro nossas paisagens, a literatura e a capacidade de esconder nossas paixões sob uma superfície educadamente reservada. Porém, também reconheço que passamos por uma crise de identidade prolongada nos últimos 50 anos, o que forneceu aos nossos dramaturgos um rico material. De fato, eu diria que o

grande tema da dramaturgia britânica nas últimas cinco décadas foi a natureza da própria Grã-Bretanha. *Plenty* (*O Mundo de uma Mulher*), de David Hare, fala sobre o suposto fracasso, depois da Segunda Guerra Mundial, em realizar nossos sonhos utópicos. *Destiny*, de David Edgar, examinou brilhantemente a forma como as minorias da direita exploraram o descontentamento do pequeno burguês. *Saved*, de Edward Bond, descreveu o crescimento de uma classe baixa destituída de recursos e emocionalmente desarticulada. *Blasted*, de Sarah Kane, escrito na época da guerra civil na Sérvia, lançou o olhar para o nosso isolamento em relação à violência da história européia. E, se houve uma explosão repentina de energia em meados dos anos 1990, foi porque havia uma nova geração, da qual Kane se tornou um ícone, que rejeitou o materialismo mesquinho e a adoração ao lucro da década anterior. Claro que os dramaturgos também escrevem sobre vidas privadas, sobre problemas relacionados a amor e sexo, maridos e mulheres, pais e filhos; mas mesmo um escritor popular como Alan Ayckbourn usa a comédia como forma de examinar as tensões que surgem das questões relacionadas a status e classe social. Até certo ponto, aquilo que chamo de crise de identidade nacional tem permeado nossa ficção e nosso cinema. Mas a grande vantagem do teatro é que ele permite que o escritor ofereça à platéia uma imagem viva da própria nação: ainda me lembro de um dia extraordinário, em 1993, quando o National Theatre apresentou uma trilogia de peças de David Hare sobre a igreja, as leis e o Partido Trabalhista. Foi como se o teatro tivesse se tornado o centro irradiador de um debate nacional sobre o tipo de sociedade que nós éramos.

É preciso dizer que aquele tipo de peça épica sobre o "estado da nação" não é muito comum hoje em dia. Não apenas por questão de custo, mas também porque muitos jovens escritores sentem que nossa sociedade é fragmentada ou dividida demais para ser resumida em uma única obra. Como apontei anteriormente, também surgiram grupos querendo explorar outras formas de fazer teatro. O Theatre de Complicite, que tem exercido enorme influência no panorama teatral, começou com criações coletivas, utilizando as possibilidades da mímica. O Station House Opera faz trabalhos em espaços alternativos e mescla ação ao vivo com vídeo. O DV8 usa dança e teatro físico para explorar o mundo em que vivemos. O Improbable Theatre apresentou um famoso espetáculo chamado *Shockheaded Peter*, e criou sua própria versão mágica do grotesco. Vivemos em um teatro muito diversificado hoje em dia, e existem grupos na Grã-Bretanha como um todo que rejeitaram aquilo que alguns vêem como a hegemonia da peça escrita. Eles também atraem um público jovem que muito provavelmente iria com mais prazer a um show de rock do que a uma peça convencional.

Mas acredito que estamos correndo o risco de criar uma falsa divisão entre o teatro baseado no texto, de um lado, e o chamado teatro visual ou físico, do outro. Para começar, qualquer teatro oferece algum tipo de expressão ou metáfora visual. Também é intrigante observar uma companhia como a Complicite, que começou aplicando as técnicas de mímica de Jacques LeCoq a situações corriqueiras, sentindo gradualmente a necessidade de enfrentar textos clássicos de Shakespeare e Brecht. Sinto ainda que – e isso pode ser simplesmente um reflexo da minha geração –, quando assisto a uma peça de teatro visual, físico ou de circo, minha visão do mundo não muda radicalmente. Posso me sentir estimulado, surpreso ou impressionado, mas raramente me sinto desafiado. Sou totalmente a favor das experiências, e fico contente de ver as novas companhias estarem redefinindo a natureza do teatro. No entanto, também acredito piamente na primazia daquilo que chamamos de "teatro baseado no texto" e no fato de que uma peça é capaz de atingir, por intermédio da palavra, um nível de complexidade intelectual e emocional raramente alcançado de outra forma. De qualquer maneira, existe espaço para todas as vertentes. Porém, em parte pela nossa história, e em parte por sermos uma cultura tão verbal, não consigo imaginar que na Grã-Bretanha o autor venha algum dia a ser destituído de sua supremacia.

É claro que uma das razões da fé do teatro britânico no escritor repousa no fato histórico Shakespeare. Ele representa um patrimônio global e não exclusivamente britânico. Ele ainda é uma figura dominante em nossa cultura, como podemos ver pelos inúmeros dramaturgos vivos que escreveram variações sobre suas peças: Tom Stoppard, em *Rosencrantz e*

*Guildenstern Estão Mortos*; Arnold Wesker em *The Merchant* (*O Mercador*); Edward Bond, em *Lear*. Suas peças também são constantemente produzidas na Grã-Bretanha, e elas me levam ao segundo ponto sobre a continuidade da tradição clássica na Grã-Bretanha e o modo como a utilizamos para examinar quem somos e em que tipo de mundo vivemos. Um exemplo genuinamente clássico ocorreu há pouco no palco do National Theatre. Era uma nova produção de *Henrique V* de Nicholas Hytner, que acabou de assumir o cargo de diretor do National. A peça foi encenada no auditório que leva o nome do grande ator Laurence Olivier, e foi o filme *Henrique V* de Olivier, de 1944, com sua celebração patriótica do heroísmo britânico em situações insuperáveis que moldou a visão que muita gente tem sobre a peça. Porém, vivemos hoje em uma sociedade que é cética em relação à guerra, ao jingoísmo e ao nacionalismo exacerbado, e a produção de Hytner, sem se desviar do texto de Shakespeare, ofereceu uma versão da peça que via Henrique como um homem levado a uma guerra injusta e imoral e que, uma vez nela, comportou-se com uma crueldade cínica. O uso de câmeras de televisão para a retórica pública, os jipes e as metralhadoras, até mesmo a incorporação de jornalistas, tudo era terrivelmente atual. Também é significativo que Hytner tenha escalado um carismático jovem ator negro, Adrian Lester, como Henrique V e uma atriz, Penny Downie, como o Coro de Shakespeare, e que se tornou uma espécie de "plantadora" de notícias políticas favoráveis. Em outras palavras, tudo foi feito para tornar a peça acessível a uma platéia moderna e tratar Shakespeare como nosso contemporâneo.

Outro fato importante: Hynter, consciente do fato de que a platéia do National Theatre estava ficando cada vez mais velha, usou essa produção para lançar um esquema no qual dois terços dos assentos na sala Olivier custassem apenas 10 libras. Em termos britânicos, isso é incrivelmente barato: praticamente o mesmo preço de um cinema no West End ou de dois maços de cigarros. Tudo leva a crer que a atual política de preços está atraindo uma platéia diferente. E isso me lembra de uma palestra de Peter Brook a que assisti. Quando lhe perguntaram sobre o futuro do teatro como meio de comunicação, ele fez uma pausa bem longa, juntou as pontas dos dedos em um gesto característico de quem está pensando, e respondeu: "O futuro do teatro está nos ingressos baratos". Claro que Brook estava certo: o teatro só vai sobreviver se for acessível aos jovens.

Mas o que eu quero dizer sobre *Henrique V*, no National Theatre, é que, na Grã-Bretanha, temos uma forte tradição clássica que devemos reinventar constantemente. Diria que nós remontamos peças clássicas por duas razões: para descobrir o que elas nos dizem sobre o passado, e também para descobrir o que elas nos dizem sobre nós mesmos.

E você não precisa necessariamente colocar as peças em uma roupagem moderna para fazer isso. A Royal Shakespeare Company, em Stratford, por exemplo, acabou de remontar *A Megera Domada*: uma peça que parece estar totalmente alienada em relação às sensibilidades modernas, pelo fato de aparentemente mostrar um porco chauvinista, Petruchio, usando força física e tortura mental para intimidar sua esposa, Catarina, até a submissão completa. Mas na produção de Stratford, encenada com figurinos elisabetanos, a peça se transforma completamente e mostra duas pessoas muito magoadas que, por meio do amor e do casamento, aprendem o respeito mútuo. Na produção brilhante de Gregory Doran, ela se torna uma comédia humana sobre a forma como o casamento – ou a parceria permanente – pode se transformar em um jeito de curar as feridas psicológicas da vida e de aprender a conviver.

Hoje em dia na Grã-Bretanha, entretanto, os clássicos não estão confinados ao National Theatre ou ao Royal Shakespeare Theatre. Poucas horas depois de ver *Henrique V* no Olivier, eu pude assistir a *Ricardo II* encenado no Shakespeare's Globe: uma reconstrução do teatro original de Shakespeare na margem sul do Tâmisa. Em Bristol, no sudoeste do país, uma nova companhia está ganhando notoriedade, encenando Shakespeare em uma fábrica de cigarro transformada em teatro.

E isso me leva ao meu terceiro tópico sobre a abertura de outros espaços teatrais. É um processo que vem acontecendo na Grã-Bretanha desde os anos 1960, quando um antigo galpão ferroviário ao norte de Londres, o Round House, foi

transformado em espaço para apresentações. Atualmente, os eventos teatrais podem acontecer praticamente em qualquer lugar. Em Glasgow, lembro-me de ter visto uma peça sobre a indústria da construção naval, encenada em um antigo estaleiro: o espetáculo acabava com uma réplica de navio, no qual fomos todos colocados e que foi lançado ao Rio Clyde. Uma diretora inovadora, Deborah Warner, encenou eventos mágicos em um hotel ferroviário desativado em Londres, em Saint Pancras, e na cobertura de edifícios de escritórios em Londres, onde a platéia via imagens súbitas e inesperadas de anjos alados. Da mesma forma que a galeria mais popular de Londres no momento, a Tate Modern, está situada em uma antiga usina de energia, também me parece que temos grande interesse em assistir a peças de teatro em espaços não convencionais: uma das características evidentes do movimento Fringe Theatre, surgido em Londres por volta de 1968, é que ele ocorreu nos fundos de pubs, em celeiros ou em sótãos reformados. Aliada a isso está a fascinação por antigos teatros desativados: há um lindo teatro deteriorado no East End, em Londres, chamado Wilton's Music Hall, que tem sido usado para encenar eventos tão díspares quanto *The Waste Land* (*A Terra Devastada*), de T.S. Eliot, e uma maravilhosa produção sul-africana de mistérios medievais. Não acredito que isso prove que as platéias rejeitam o relativo conforto dos teatros tradicionais. O que isso sugere, no entanto, é que elas às vezes desejam ser conduzidas por jornadas em territórios desconhecidos, e gostam da idéia do teatro como uma espécie de evento especial.

Talvez nessa palavra "evento" esteja a chave para o futuro do teatro na Grã-Bretanha, e em toda parte. Minha sensação, neste momento, é que as pessoas estão menos interessadas no teatro rotineiro, que simplesmente repete fórmulas do passado. O que elas querem é algo especial: um evento que diferencie o teatro da banalidade monótona da televisão e de outros meios de comunicação. Mas o "teatro-evento" – como tem sido chamado atualmente – pode assumir várias formas. Um musical espetacular como *Miss Saigon*, em que um helicóptero pousa no teto da embaixada americana, pode ser um evento. O agrupamento de peças em uma única temporada pode criar um tipo especial de apelo: Tom Stoppard e David Hare, por exemplo, escreveram trilogias de nove horas, muitas vezes encenadas em um único dia. Alan Ayckbourn cria eventos fazendo exigências inesperadas aos atores e à platéia: recentemente, ele escreveu duas peças interligadas, *House* e *Garden*, nas quais os atores apareciam simultaneamente, visto que os dois textos eram encenados em espaços adjacentes. Mas uma temporada com peças raras do período elisabetano e jacobino, como a que foi recentemente apresentada, pode ser um evento, assim como a presença de uma estrela de Hollywood no palco, uma remontagem de um clássico raro em um teatro-estúdio, ou um espetáculo no qual a platéia seja levada por uma viagem ao desconhecido.

O teatro é um meio de comunicação que constantemente se redefine de acordo com as exigências da época. Suponho que o teatro, no futuro, terá de cultivar sua aura de manifestação artística "especial". Ele poderá fazer isso de várias maneiras: tratando de assuntos tabus e de questões políticas atuais, remontando textos clássicos, ocupando novos espaços, oferecendo ingressos baratos, expondo-nos a personalidades especiais. O teatro constantemente tem de se reinventar, e esse é um processo que estamos observando atualmente na Grã-Bretanha, onde quase todas as instituições-chave foram assumidas por novos diretores. Mas uma maneira pela qual o teatro anuncia sua originalidade – em uma época na qual a televisão e o cinema são dominados por valores corporativos e estratégias de marketing globalizadas – é colocando o escritor no cerne do evento. Mesmo em um mundo em mutação, o dramaturgo é, para mim, o verdadeiro pai do teatro.

**Adendo**

Muita coisa aconteceu no teatro britânico em cinco anos, desde que apresentei minha palestra em São Paulo, em 2003. Novos escritores apareceram; batalhas sobre o financiamento das artes foram travadas e, na maioria das vezes, vencidas; nossa cultura tornou-se ainda mais ligada à noção de "celebridade", o que tem uma grande influência na escalação dos elencos. Mas o teatro britânico sobrevive e parece estar surpreendentemente vendendo saúde.

Mantenho minha opinião principal sobre o papel central do dramaturgo; o mais significativo a esse respeito é o surgimento de uma geração de escritores, que coexiste com as que a antecederam. Os nomes familiares ainda estão aí, produzindo alegremente. *The History Boys* (*Fazendo História*), de Alan Bennett, provou ser umas das peças mais populares dos últimos anos. Começando no National Theatre em 2004, ela teve uma vida longa no West End de Londres e na Broadway: parece existir alguma coisa no retrato que Bennett faz do professor instigante, porém com seus defeitos, que agrada a todas as culturas. *Rock 'N' Roll*, de Tom Stoppard, foi também muito bem-sucedida em seu exame das experiências divergentes da democracia na Grã-Bretanha e na Europa Oriental. E escritores como David Hare, Howard Brenton, David Edgar e Caryl Churchill revitalizaram o teatro político. *Stuff Happens*, de Hare, que trata das origens históricas da guerra do Iraque, deu ao National Theatre mais um sucesso de público.

Os últimos cinco anos também testemunharam um crescimento exponencial do que é chamado de "teatro-verbatim", ou seja, teatro baseado em transcrições editadas de tribunais ou relatos de testemunhas oculares sobre acontecimentos específicos. No passado, houve remontagens pontuais de um gênero chamado "teatro do fato" ou "teatro documentário". Mas sua popularidade atual é altamente significativa. Ela sugere que as platéias, desconfiadas das manipulações políticas e dos meios de comunicação, estão agora procurando o teatro como fonte de informação. Um teatro em particular, o Tricycle, do norte de Londres, especializou-se em promover esse gênero, e seus assuntos abrangeram desde uma investigação sobre a morte de um cientista do governo, o doutor David Kelly, até a vida dentro do campo de prisioneiros na Baía de Guantánamo. O que esses espetáculos fizeram foi abrir o debate sobre assuntos de importância pública. E seu sucesso prova que as pessoas procuram o teatro para que ele forneça algo mais que entretenimento. Elas claramente desejam que esse meio de comunicação se dirija às questões do momento.

É claro que isso não sinaliza a morte da dramaturgia convencional. Simplesmente significa que o fato e a ficção podem coexistir pacificamente. E, no domínio da criação, notei dois acontecimentos importantes nos últimos cinco anos. O primeiro foi o surgimento de vozes que representam o caráter multicultural da sociedade britânica. Dramaturgos como Roy Williams e Kwame Kwei-Armah demoliram o mito de uma "comunidade negra" homogeneizada e exploraram as tensões existentes entre os povos de origem caribenha e africana. Debbie Tucker Green trouxe uma nova poesia elíptica para a dramaturgia britânica: sua peça-solo, *Random,* vista no Royal Court, usou o impacto que um assassinato inesperado teve sobre uma família das Antilhas Britânicas. E, mais uma vez no Royal Court, participei recentemente de um workshop para jovens escritores muçulmanos, cujo ponto de vista nunca tinha sido ouvido nos palcos britânicos até então. Fiquei emocionado com a dedicação e o compromisso desses jovens escritores e sua determinação em explorar os conflitos que estão ocorrendo na cultura muçulmana.

Metade desses dramaturgos muçulmanos em formação eram mulheres com idade entre 16 e 26 anos, o que, por si só, já denota a presença cada vez maior de vozes femininas na dramaturgia britânica. O Royal Court não é o único exemplo, mas, nos últimos anos, ele apresentou uma gama impressionante de jovens artistas do sexo feminino. Polly Stenham, de 20 anos – escreveu uma peça chamada *That Face* e acabou fazendo temporada no West End –, e Lucy Caldwell, 24 anos, exploraram, ambas, a crise de uma família de classe média. *Gone Too Far!*, da premiada Bola Agbaje, tratava da vida na Grã-Bretanha urbana e multicultural. E Anupama Chandrasekhar, com *Free Outgoing*, lidou de forma inteligente com o conflito da Índia moderna entre abraçar a moderna tecnologia e manter seus valores tradicionais. Desde os anos 1970, quando Caryl Churchill explodiu na cena teatral, as mulheres têm sido resgatadas da periferia da dramaturgia britânica, e, na década de 1990, não surgiu voz mais poderosa que a de Sarah Kane. Mas uma coisa diferente está acontecendo atualmente: as mulheres, de formações culturais diversas, parecem estar determinando o ritmo e vencendo a corrida.

Tudo isso prova que a dramaturgia baseada no texto está bem viva e é capaz de refletir o estado da nação. Concomitantemente temos visto o crescimento do teatro colaborativo e do teatro em espaços alternativos – que leva a platéia a uma viagem por terreno desconhecido. Os exemplos mais famosos foram fornecidos por uma companhia

chamada Punchdrunk. Em *Fausto*, eles transportaram a platéia para uma casa abandonada no East End de Londres. Mais recentemente, fizeram grande sucesso com *The Masque of the Red Death*, encenada numa prefeitura vitoriana em Battersea, no sul de Londres. Ao entrar no espaço, cada espectador ganhava uma máscara e uma capa. Eram então instados a explorar os cantos escuros e escondidos do edifício gótico, onde encontravam versões fragmentadas das histórias de Edgar Allan Poe. Finalmente, a platéia encontrava-se em um mesmo lugar para testemunhar a encenação da história-título e para participar de uma dança comemorativa.

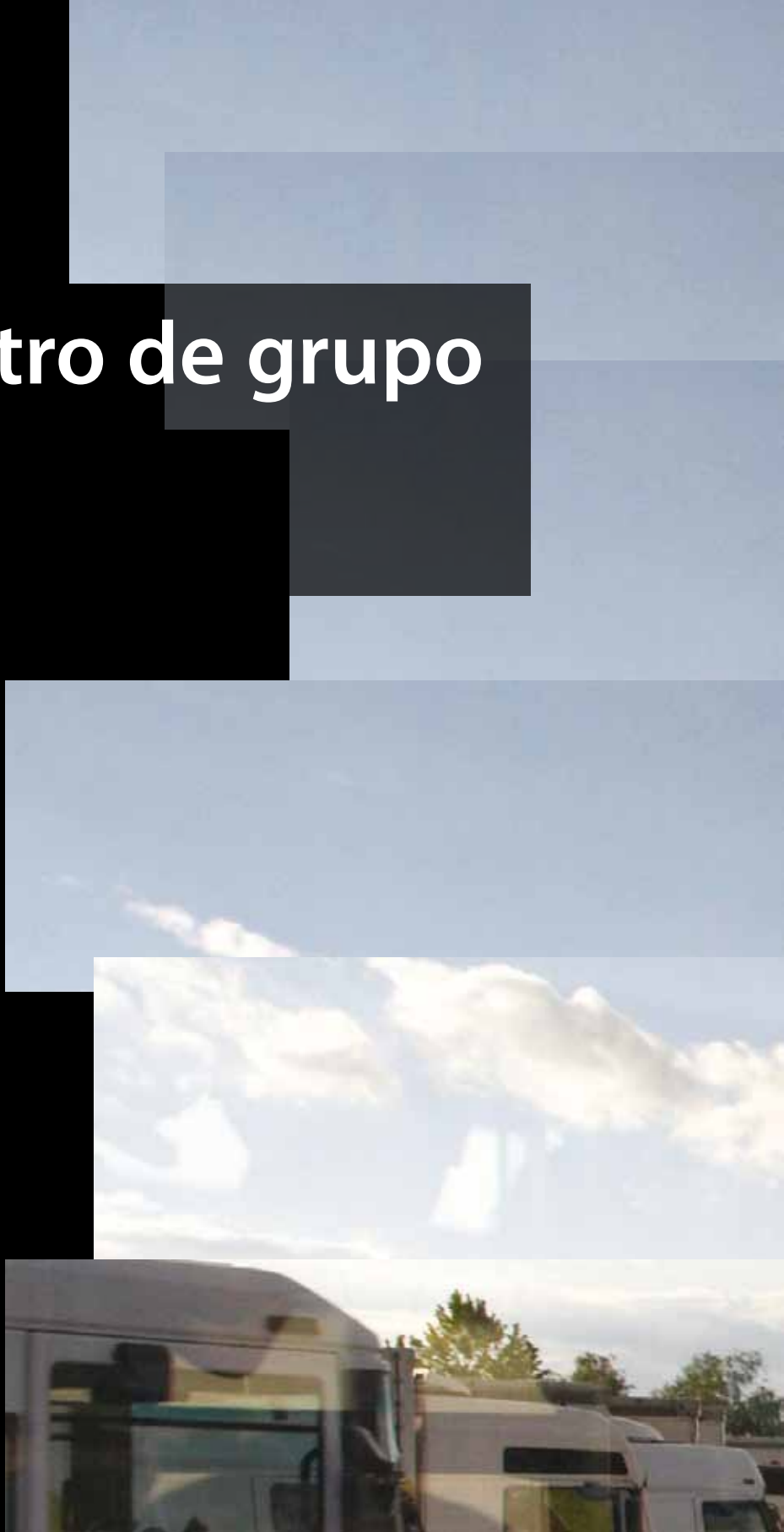
A popularidade do espetáculo sugere várias questões. Platéias jovens anseiam por algum tipo de experiência sensorial. Elas querem sentir que são participantes ativos da peça, e não apenas espectadores silenciosos. E também gostam de ser arrancados fisicamente da rotina. Porém, por mais que eu tenha me divertido com *The Masque of the Red Death*, senti que, para satisfazer o coração e a mente, ela ofereceu pouco. E concordo com Dominic Cooke, o atual diretor do Royal Court, quando diz que precisamos combinar o estímulo sensorial desse tipo de "teatro de evento" com um conteúdo duro e exigente. É uma coisa que o próprio Royal Court promete fazer em 2008 quando encenar, nos escritórios do próprio teatro, uma peça perturbadora de Mike Bartlett sobre o modo como as companhias interferem na vida privada dos empregados. Parece-me ser esse o verdadeiro desafio para o futuro: mostrar que o teatro pode agradar ao cérebro e ao espírito enquanto satisfaz a necessidade de um encontro físico.

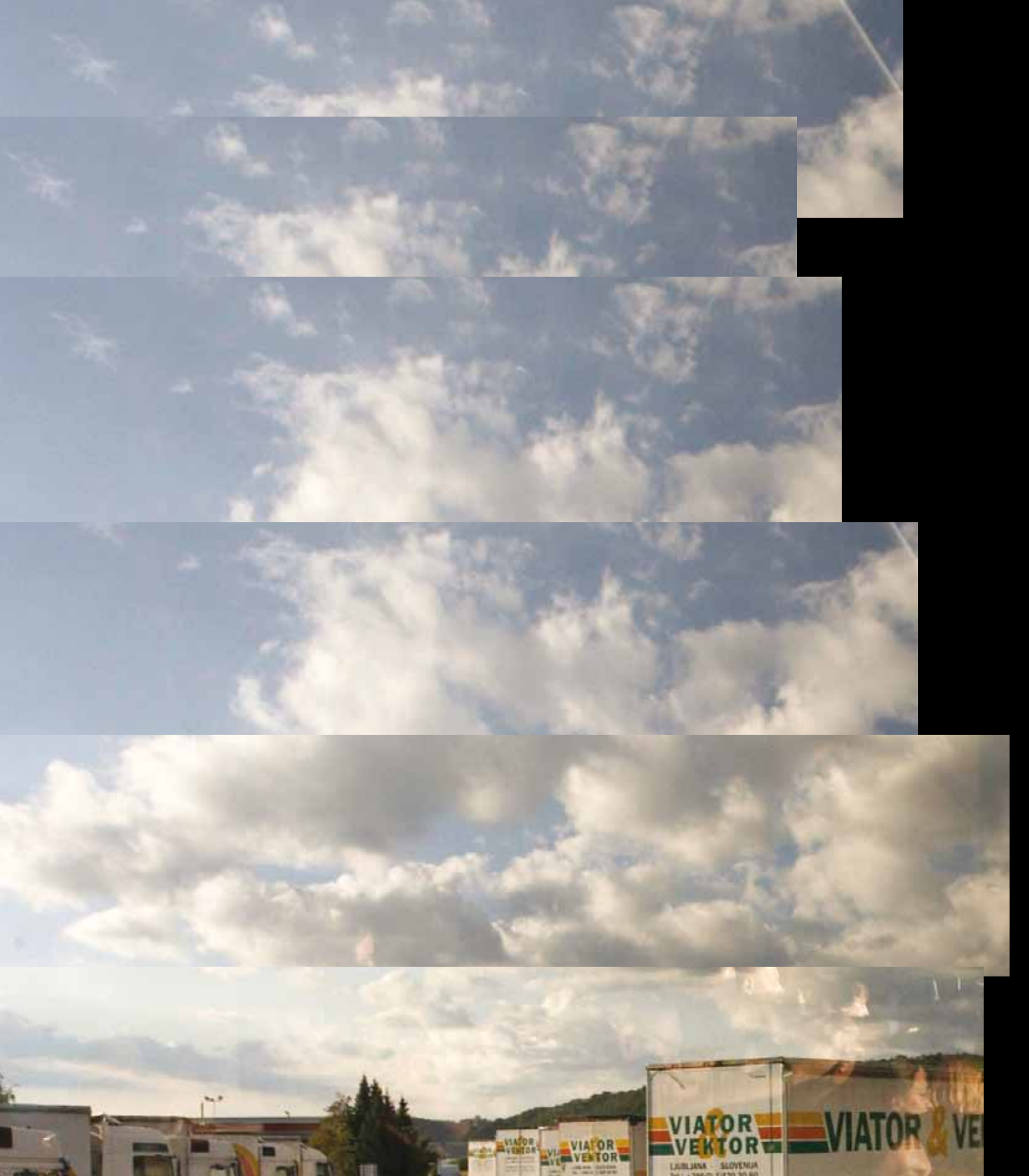
Um fato que me preocupa é o futuro da tradição clássica. Shakespeare, devo acrescentar, está em boas mãos. No ano passado tivemos um fenômeno impressionante: três dos espetáculos mais populares, com lotações esgotadas, eram de Shakespeare. Os ingressos para a produção de *Otelo*, encenada na aconchegante Donmar Warehouse de Londres e estrelada por Chiwetel Ejiofor e Ewan MacGregor, foram "mudando de mãos" na internet e chegaram a custar até 400 libras. Uma produção sensacional de *Macbeth*, estrelada por Patrick Stewart e dirigida por Rupert Goold, que é o novo Peter Brook, lotou um teatro enorme no West End. E quando Ian McKellen fez o *Rei Lear* para a Royal Shakespeare Company, houve uma reação mundial fenomenal. A Royal Shakespeare, sob direção de Michael Boyd, também confirmou sua vitalidade renovada montando um ciclo de oito peças históricas de Shakespeare, de *Ricardo II* a *Ricardo III*, com grande elã.

Todo mundo adora Shakespeare: fato confirmado pela contínua popularidade do Shakespeare's Globe, recriado na margem sul do Tâmisa, em Londres, onde as platéias regularmente enfrentam as intempéries do verão inglês para assistir aos espetáculos. Bernard Shaw, por muito tempo negligenciado pelo teatro britânico, também foi recentemente objeto de uma incrível revitalização com remontagens de *Santa Joana* e *Major Bárbara*, no National Theatre, e de *Pigmaleão*, do diretor veterano Peter Hall, um dos grandes artífices do teatro britânico do pós-guerra. Contudo, nós também testemunhamos o declínio de companhias clássicas de turnê, que num passado remoto colocavam na estrada comédias da Restauração e do século XVIII como *The Rivals* and *The School for Scandal* (*Escola de Maledicência*). A tarefa de manter viva a tradição clássica é deixada, em sua maior parte, a cargo do National Theatre, da Royal Shakespeare Company e dos teatros regionais maiores; mas sinto que os jovens estão sendo expostos com menos freqüência aos grandes clássicos de Marlowe, Jonson, Congreve, Sheridan e Goldsmith do que minha própria geração, mais antiga e mais afortunada.

Existem outros fatos que podemos criticar: em particular, o crescente uso dos reality shows da televisão para a escalação de papéis principais em grandes musicais do West End, como *A Noviça Rebelde*, *Grease – Nos Tempos da Brilhantina* e *Oliver*! Mas isso são nódoas menores num teatro que parece renascer alegremente. O teatro britânico continua a tratar das grandes questões atuais. Quando você vai a teatros como o Young Vic, o Theatre Royal Stratford East ou o Royal Court, também se depara com uma platéia realmente diversificada. E, o mais significativo de tudo é o fato de que agora o que acontece nos palcos públicos parece representar a sociedade multicultural e multirreligiosa a que todos nós pertencemos. Outrora considerado como patrimônio da classe média branca, o teatro britânico atual parece estar aberto de forma revigorante à população como um todo.

# teatro de grupo




VIATOR
VEKTOR
LJUBLJANA - SLOVENIJA
VIATOR & VE

# a propósito do teatro de grupo. ensaio sobre os diferentes sentidos do conceito.

*Béatrice Picon-Vallin*

Refletir sobre a noção de teatro de grupo não implica exatamente o mesmo tipo de processo intelectual para os especialistas do Brasil e para os críticos e teatrólogos vindos da Europa que assistiram aos encontros promovidos pelo evento Próximo Ato em 2007. Eles participavam: "teatro de grupo" é uma fórmula que não é corrente na França, mas na América do Sul é utilizada, em especial no Brasil. Pensar essa fórmula leva, então, a refletir sobre o teatro, seu lugar na sociedade, seu funcionamento e seu status nos dois continentes, nos dois países, o Brasil e a França. Contudo, a primeira coisa que vem à mente é que o "teatro de grupo" é uma tautologia das mais estranhas – todo teatro deveria ser "de grupo", uma vez que a definição da palavra *grupo*, se consultarmos um dicionário, é a seguinte: "Reunião de seres formando um conjunto", ou

*Quando falo de "companhia teatral", refiro-me ao teatro de conjunto,*
*ao trabalho de longo prazo de um grupo.*
J. Grotowski[1]

Refletir sobre a noção de teatro de grupo não implica exatamente o mesmo tipo de processo intelectual para os especialistas do Brasil e para os críticos e teatrólogos vindos da Europa, que assistiam aos encontros promovidos pelo evento Próximo Ato em 2007 e deles participavam: "teatro de grupo" é uma fórmula que não é corrente na França, mas na América do Sul é utilizada, em especial no Brasil. Pensar essa fórmula leva, então, a refletir sobre o teatro, seu lugar na sociedade, seu funcionamento e seu status nos dois continentes, nos dois países, o Brasil e a França.

Contudo, a primeira coisa que vem à mente é que o "teatro de grupo" é uma tautologia das mais estranhas – todo teatro deveria ser "de grupo", uma vez que a definição da palavra *grupo*, se consultarmos um dicionário, é a seguinte: "Reunião de seres formando um conjunto", ou "conjunto de pessoas reunidas em um mesmo local", ou, ainda, "conjunto de indivíduos com um determinado número de características em comum e cujas relações (sociais, psicológicas) obedecem a uma dinâmica específica". Segundo essa definição, o teatro é certa e necessariamente praticado por um grupo de artistas e técnicos, mesmo no caso de um espetáculo solo.

Ainda assim, essa tautologia tem um sentido; ela enfatiza elementos essenciais para o teatro, que outras formas de organização podem apagar ou esquecer. Para mim, o conceito de "teatro de grupo" está associado a várias experiências muito ligadas ao meu percurso pessoal como pesquisadora e historiadora de teatro, e que podem me ajudar a detalhar melhor esse conceito.

Um dos primeiros espetáculos que marcaram profundamente a minha vida foi o de uma trupe brasileira que apresentou, em 1966, no Festival Mundial do Teatro Universitário de Nancy, *Morte e Vida Severina*. Tratava-se de um espetáculo interpretado e cantado pelo Tuca, grupo de teatro universitário da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP,[2] cuja identidade específica e comunhão estavam materializadas, e mesmo reivindicadas, pela coralidade da encenação de Silnei Siqueira e pelos trajes brancos que todos vestiam.

A segunda experiência está ligada à prática de um teatro soviético, um teatro profissional desta vez, que fazia parte da rede de teatros nacionais, mas era, acima de tudo, um teatro de *edinomychleniki*, palavra russa criada para a ocasião, designando pessoas animadas por um pensamento comum (em contraposição a um consenso tácito dominante). Era o Teatro da Taganka, no fim dos anos 1960,[3] cujos espetáculos, muitas vezes adaptações de obras de grandes poetas ou prosadores russos, eram criados por um processo em que o cenógrafo do teatro, David Borovski, comparava-os a um braseiro: no ensaio, todos se reuniam virtualmente em torno de um poeta ou romancista (Maiakovski, Bulgakov e outros), com quem mantinham uma relação aprofundada, e cada integrante do grupo lançava lenha ao fogo simbólico aceso pelo diretor, e que iria engendrar o espetáculo. Contribuíam de modos variados, conforme sua personalidade, talento, engajamento, grau de participação, para que a chama se elevasse o mais alto possível. Aí está uma bela imagem da *criação* coletiva: a imagem do fogo que todos atiçam e alimentam, nele colocando com habilidade seu próprio combustível – e todos participavam, o encenador, o músico, o cenógrafo ou os atores que, no Teatro da Taganka, também eram, em sua maioria, poetas, cantores ou músicos. Além do mais, o logotipo da Taganka reproduzia

de forma estilizada a imagem desse braseiro. Assim, vemos que a criação coletiva não se refere apenas, como se costuma pensar, à criação de um espetáculo sobre um dado tema, com base em improvisações, sem o apoio de um texto escrito previamente ou de uma peça, mas também que ela diz respeito ao trabalho de adaptação de outros gêneros literários para o palco.

O público desse teatro, cuja trupe compreendia um grupo de *edinomychleniki,* era bastante especial: todas as camadas da sociedade estavam nele representadas e vinha gente de todos os cantos da imensa União Soviética - URSS –, imaginem as filas intermináveis para comprar ingresso, noites inteiras... Era um público realmente parceiro, criador, "torcedor" no sentido forte da palavra, e não no sentido desvirtuado que esse termo assume na linguagem do esporte atual. Os espectadores sabiam que iriam ouvir dentro daquele teatro algo diferente da "verborréia", da língua esclerosada, morta mesmo, da era Brejnev, conhecida como época "de estagnação". Eles sabiam também que esse teatro era alvo da atenção permanente dos censores, que controlavam os espetáculos antes de autorizar sua apresentação e corrigiam, suprimiam réplicas, cenas, fragmentos de canções considerados demasiado audaciosos ou subversivos.[4] Por tudo isso, o público sabia que o teatro precisava dele e contava com seu apoio. Efetivamente, o espetáculo, com sua linguagem de imagens, alusiva, corporal, só adquiria sentido pela qualidade da escuta e do olhar de sua platéia, das suas reações, da forma como ela aplaudia ou se levantava nos momentos-chave, mostrando assim que entendia o que não era dito abertamente, os subtextos do espetáculo, muitas vezes gerados pela própria intervenção da censura. O público, portanto, fazia parte desse teatro de grupo, que, para os espectadores e segundo o testemunho da *intelligentsia*, era "tão necessário quanto o pão". Existiam, naquele momento, na URSS, outros teatros de grupo, como o de E. Chiffers, mas não duraram tanto quanto o Teatro da Taganka. Em um contexto difícil e até hostil, era preciso saber desenvolver estratégias complexas de resistência e que demandavam imensa energia.

Nesse exemplo, vemos como a Taganka, assim como outros teatros de países do Leste Europeu naquela época, diferenciava-se do teatro de trupe, que constituía (e ainda constitui) a base do sistema teatral soviético. Apesar de fazer parte desse sistema, a Taganka adotava modos de funcionamento menos hierarquizados, desenvolvia espaços de liberdade adquiridos na luta contra a censura, firmando um contrato moral e artístico entre as *edinomychleniki,* que se somava ao contrato assinado para ingressar na trupe. O elo no teatro de grupo – diferentemente do teatro de trupe como forma dominante de organização teatral – é um conjunto de convicções partilhadas e que comprometem cada uma das pessoas envolvidas; é a consciência de viver uma aventura única; é o respeito às regras do jogo específicas daquele grupo, que o público conhece e aprova. No caso do Teatro da Taganka, acrescentava-se a vontade de pesquisar, de redescobrir as conquistas do teatro de vanguarda dos anos 1920, ocultadas e, pior, cortadas pela raiz pelo stalinismo dos anos de chumbo (assassinato de V. Meyerhold em 1940, interdição lançada sobre seu nome e sua obra por mais de 20 anos).

Se passarmos à França, onde o sistema de organização em trupe estável é uma realidade fluida e flutuante, diferentemente da URSS e dos países do Leste Europeu, a palavra "trupe" pode, às vezes, assumir a conotação que acabamos de descrever para o teatro de grupo. Há poucas trupes na França, mas fala-se da trupe da Comédie-Française e da trupe do Théâtre du Soleil. Ora, há uma grande diferença entre uma instituição nacional com organização à moda antiga – criada em 1680, que abriga uma trupe histórica e permanente, seus membros, organizados segundo uma hierarquia severa, são pagos regularmente e ainda recebem participação sobre o faturamento – e uma formação

recente, fundada em 1964, como cooperativa operária, por várias pessoas (incluindo Ariane Mnouchkine, que mais tarde seguirá sendo o único "comandante" a conduzir a nau da trupe do Soleil), cujos problemas financeiros serão uma constante.

A identidade referida anteriormente, e simbolizada no figurino de *Morte e Vida Severina* ou no logotipo significativo do Teatro da Taganka, no caso do Théâtre du Soleil se manifesta de vários modos. Em primeiro lugar, o local – a Cartoucherie de Vincennes, antiga fábrica de pólvora para canhão, escolhida por sua localização na periferia de Paris e por suas múltiplas potencialidades espaciais. Em seguida, a identidade se manifesta na vontade de fazer um teatro diferente e de fazê-lo por meio da afirmação de um grupo; no engajamento político presente nas escolhas de repertório, peças ou criações a partir da improvisação; na pesquisa artística coerente e exigente de uma forma rigorosa e teatral, que passa por um longo e árduo trabalho e por treinamentos específicos a cada espetáculo; nas estratégias a serem desenvolvidas para manter-se e perdurar – o Théâtre du Soleil tem hoje 43 anos, e várias vezes esteve à beira do abismo do fechamento –; e na relação especial com o público "torcedor" que vem de longe e é acolhido com muito desvelo.

Tautológico, o conceito de teatro de grupo indica, assim, uma radicalidade, a exigência de um teatro diferente. O Odin Teatret, criado também em 1964, em Holstebro, na Dinamarca, pertence igualmente a essa categoria, e seu impacto no desenvolvimento dos "grupos" de teatro na América do Sul e no Brasil, em particular, é bem conhecido. Há, aliás, toda uma geografia da itinerância da palavra "grupo" que seria bem interessante elucidar. O Théâtre du Soleil, ou o Teatro da Taganka, assim como o Teatro Laboratório das 13 Filas, de Jerzy Grotowski, em Opole, na Polônia, ou, para recuar no tempo, os Comédiens Routiers, de Léon Chancerel, na França, ou, ainda antes deles, o Studio de Evgueni Vakhtangov, em Moscou, todos pertencem ao teatro de grupo em função do espírito que os anima, mas, no caso do Odin Teatret, Eugenio Barba utiliza a palavra "grupo" e a amplia. Podemos nos perguntar se, nesse sentido, o termo foi usado em primeiro lugar em português, espanhol (*grupo*), italiano (*gruppo*), ou inglês (vide o célebre Group Theater americano). Mas, com certeza, não foi em francês.

O teatro de grupo, nitidamente identificado como tal ou apenas definido por esse espírito, opõe-se ao teatro comercial e ao teatro institucional que funciona com subvenções do Estado, atendendo a uma série de encargos definidos por ele. No Brasil, o teatro de grupo enfrenta o teatro comercial e o imenso império da TV Globo. Como não há um setor público para o teatro no Brasil, e como existem muito poucos teatros subvencionados, o teatro de grupo é a única força de oposição ao teatro comercial. Na França, desde a criação do Ministério da Cultura e de teatros subvencionados, organizados em uma rede descentralizada, o teatro particular e o teatro público se opõem. O primeiro é um teatro comercial, parente do teatro de bulevar, sem formas inovadoras, mas com receitas eficazes para fabricar peças que agradam e atraem o público em longas temporadas, sobretudo porque o elenco se estrutura em torno de atores famosos, muitas vezes ligados ao cinema; é um teatro financiado por capitais privados e, em menor medida, pelo Estado. Já o teatro público cria espetáculos que, ao menos em princípio, se situam na esfera de influência do teatro de arte, do teatro de pesquisa de novas formas.

O teatro público se dirige prioritariamente a um público misto, oferece ingressos bem mais baratos do que os do teatro particular, pois não visa prioritariamente ao lucro (embora tenha a obrigação de lotar as salas), sendo um teatro

totalmente subvencionado pelo Estado ou pelas coletividades locais. Mas assim como não se pode dizer que todos os "grupos" brasileiros se estruturam segundo o espírito do teatro de grupo, tampouco se pode dizer que o conjunto do teatro público francês (teatros nacionais, centros dramáticos nacionais ou regionais, companhias) se constitui de "teatros de grupo". Primeiramente, como já vimos, a palavra "grupo" raramente é utilizada na França, onde se preferem termos mais administrativos, tais como companhia, coletivo ou estrutura. Uma companhia é uma entidade representada por um artista responsável, que elabora projetos com vista a obter subvenções para empreendimentos de curto ou longo prazo. A companhia raramente é estável, e seu responsável convida atores diferentes para cada projeto, mediante um contrato. A palavra "grupo", como vimos, tem um sentido muito marcado que enfatiza o ato de criação coletiva assumida e, sobretudo, os objetivos e os fins comuns, uma idéia do teatro e do seu lugar na sociedade, que ligam, por um determinado período, um conjunto de artistas para além de um projeto meramente pontual. A palavra "grupo" designa uma companhia na qual as relações entre as diversas pessoas são muito específicas, porque cada um se engaja artisticamente e, no mais das vezes, também politicamente. Devido à intensidade da pesquisa, o grupo se assemelha a um laboratório.

Com relação a certas companhias nos anos 1990, podia-se falar de "bandos de teatro". O termo tem uma conotação marginal e evoca um grupo à margem da sociedade, que a "trespassa", não para exigir resgate, mas para despertá-la. Entre esses bandos de teatro, um dos mais célebres na época, desaparecido após a morte prematura do seu jovem fundador, Didier-Georges Gabily, denominou-se Grupo T'Chang! A escolha da palavra "grupo" foi proposital, visando evitar o termo trupe, de conotação muito marcada, segundo Gabily, e revitalizá-lo. Quanto ao T'Chang!, tratava-se de um nome chinês que remetia a um personagem do *Lótus Azul*, história em quadrinhos de Tintin, de autoria de Hergé, talvez para significar o laço entre a infância e a utopia, sem que, contudo, nenhuma explicação jamais tenha sido dada quanto ao sentido desse nome. No mínimo, servia para evocar a indefectível amizade entre Tintin e o jovem chinês que aparece no álbum seguinte, *Tintin no Tibete*. Mas era um nome que soava forte, claro, incisivo, e até mesmo brutal! Caberia todo um trabalho sobre o sentido e o impacto dos nomes que os grupos adotam – Galpão ou Footsbarn (nome do local onde o grupo se formou), Oficina, Soleil, ou Odin (deus da sabedoria, da poesia e da guerra)...

Mas voltando ao grupo T'Chang!, ele centralizava sobre um diretor-autor cujas peças eram escritas diretamente para o palco e para seus colegas-atores. Gabily escrevia à medida que o grupo ensaiava. O T'Chang! deu origem a diversas companhias que não se consideram grupos, mas que mantiveram o espírito desse tipo de teatro, trabalhando com Yann-Joël Colin ou Jean-François Sivadier.

Convém notar que o trabalho dessas companhias, animadas ou não pelo espírito de grupo, é freqüentemente intermitente, ou seja, seu trabalho em comum pode ser interrompido ao término das subvenções concedidas a um determinado projeto, e os membros do grupo podem ir trabalhar em outro lugar, caso tenham outros compromissos profissionais, antes de voltar a se reunir em outro projeto. O Théâtre du Soleil é uma exceção quanto a esse aspecto, pois funciona o ano inteiro (com longos ensaios – nove meses para a preparação dos espetáculos mais recentes; longas temporadas na Cartoucherie, longas turnês mundiais), pelo fato de ter sabido garantir a existência do grupo no decorrer do tempo, valendo-se do sistema francês de seguro-desemprego destinado a atores e técnicos. Esse sistema é bem peculiar e concede indenizações àqueles que, após trabalhar um determinado número de horas por um dado período, se vêem sem trabalho (é o chamado "sistema dos trabalhadores intermitentes do entretenimento").

No difícil contexto atual, no qual prevalece um individualismo egoísta, emergem na França utopias grupais, ainda que nada se faça para encorajá-las, exceto por algumas raras iniciativas vindas de outros grupos. Assim, há alguns anos, o Théâtre du Soleil promove na Cartoucherie o festival Primeiros Passos, que permite aos jovens que têm um projeto comum vigoroso e um ideal de "trupe-grupo" apresentarem seus espetáculos com as melhores condições possíveis.

A história do coletivo D'Ores et Déjà, fundado em 2002 por quatro figuras muito jovens, colegas de curso do 2º grau, é um sintoma dessa tendência, ainda que seja uma exceção por seu radicalismo. Para a criação do D' Ores et Déjà reuniram-se vários outros atores com os quatro colegas, todos sem dinheiro, mas com uma idéia condutora que reflete, de longe, a experiência, o lema e a aura do Théâtre du Soleil: funcionar como uma cooperativa, em que cada um pode ser, conforme seus desejos e de acordo com os espetáculos, sucessivamente ator, autor ou encenador. No teatro de grupo, a relação diretor/atores existe na maior parte do tempo, pois essa é uma das conquistas do teatro do século XX, uma característica insubstituível, mas que aqui assume feição bastante peculiar. Sobretudo, a tarefa do encenador pode variar e evoluir de acordo com as criações. Em 2007, o grupo, que contava com uma dezena de membros, passou a ter mais de 25 participantes. Sucessos garantidos balizam a trajetória do D' Ores et Déjà, como *Visage de Feu,*[5] do autor alemão Von Meyenburg. Foi feito um trabalho de pesquisa sobre autores contemporâneos e sobre Brecht que, hoje em dia, não interessa mais à alta sociedade na França. A última criação do D'Ores et Déjà foi totalmente composta com base no princípio da improvisação – na preparação do espetáculo *e* durante as apresentações. Tratava-se de um jantar em família, um concentrado de muitas reuniões do mesmo tipo, ao longo de muitos anos, em que se desfazem as ilusões dos jovens que se tornam adultos.

A especificidade desse grupo é reivindicar sua independência sem jamais ter pedido a ajuda de nenhuma Diretoria Regional de Assuntos Culturais - Drac. Os membros do D'Ores et Déjà vão e vêm para sobreviver e trabalhar em outros locais, oferecer workshops ou atuar, mas todos voltam a se reunir nos grandes projetos que eles próprios financiam. "Viver sem dinheiro", diz o jovem 'chefe' do grupo, "obrigou-nos *a encontrar nossa própria maneira de fazer teatro*." Um fundo de capital de giro é alimentado pelas oficinas que o grupo organiza e pela bilheteria dos espetáculos, apresentados em locais emprestados, graças à generosidade das pessoas de teatro.

A maioria das companhias jovens se empenha, inicialmente, em apresentar projetos para obter subvenções para seus primeiros espetáculos. Para tanto, buscam agradar, em vez de aprofundar convicções e métodos, caso os tenham, por meio de um trabalho continuado e sério. É justamente aí que reside a singularidade desse grupo, que considera o Soleil como um modelo a ser reinterpretado no contexto atual, e que, após seis anos de existência, tem necessidade, assim como o Soleil, de encontrar um pouso, a fim de refinar sua pesquisa no próprio ritmo.

No Brasil, eu citaria a experiência que vivi na favela do Vidigal, no Rio de Janeiro, onde tive ocasião de assistir a *Os Dois Cavalheiros de Verona,* de Shakespeare, encenado por jovens da favela cuja formação teatral se deve a Guti Fraga. A energia que emanava desse espetáculo sem recursos – nem cenário nem figurinos –, a "febre de teatro" e a inventividade da atuação me fizeram lembrar os espetáculos dos primeiros anos do Teatro da Taganka. No Vidigal, Fraga organizou, com uma equipe, uma escola de teatro em que conseguiu combinar educação, ação social e arte teatral. Foi ele que me disse: "Essa meninada da favela que começou muito cedo com a gente, que trabalha aqui na escola e faz espetáculos junto *nunca conheceu nada além da arte*". Afirmação capital, que situa essa experiência original

muito além das apostas do teatro amador. E esses jovens atores podem largar o grupo hoje para ir ganhar dinheiro em outro lugar – na televisão, por exemplo –, retornar ao grupo para um espetáculo, e ainda participar ativamente da disseminação, em outras favelas do Brasil, dessa experiência bem-sucedida.

Assim, o teatro de grupo pode ser definido, quer se atribua explicitamente ou não tal denominação, como uma comunidade artística reunida, no mais das vezes, em torno a um ou mais líderes, empenhados num mesmo projeto. Ele pode ser amador, semiprofissional ou profissional, e pode escolher, conforme seu *status* (que pode evoluir), a relação com os outros, a pesquisa artística, o impacto na sociedade, a qualidade perturbadora da criação, até mesmo a refundação do teatro. Porém, as relações de confiança, entendimento, cumplicidade, compartilhamento, que dão fundamento ao grupo enquanto tal, têm seu reverso: o voltar-se para dentro, para o trabalho de pesquisa, devido às dificuldades a serem superadas e à intensidade do trabalho no decorrer do processo de ensaios. O grupo pode, assim, ver-se isolado, apesar de todos aqueles que gravitam em torno do seu núcleo de atração. O Odin Teatret soube romper esse isolamento potencial e voluntário (a situação periférica do seu local de trabalho no interior da Dinamarca), por meio de uma rede mundial pacientemente tecida e organizada. Para resistir em um contexto que, na Europa, se torna cada vez mais difícil para a arte e para o teatro, cada vez menos subvencionado – e que, em São Paulo, atualmente, por conta da recente Lei de Fomento, pode se tornar um pouco mais fácil, embora isso leve os grupos a uma concorrência, ao polimento dos projetos que são apresentados a quem concede os apoios e patrocínios –, é preciso, sem dúvida, estabelecer um princípio de base. Isolado para trabalhar, o grupo deve buscar alianças com outros grupos para proteger de todas as formas, tanto espirituais como ideológicas ou financeiras, esse isolamento propício à criação. Revisitar a história é sempre instrutivo. Na França, entre 1930 e 1934, Jacques Copeau não cessou de lançar "apelos à união" para salvar o teatro de arte:

> Se, por um feliz acaso, tantos esforços isolados e obrigatoriamente precários viessem a reunir-se, ou ao menos organizar-se entre si, creio que eles retomariam de outra maneira, com uma consciência amadurecida, com um tom mais decidido, todas as virtudes do antigo Compagnonnage.[6]

Ele escreveu ainda, em 1932:

> Hoje um cálculo aproximado daria em torno de *dez* teatros ou estúdios que, da extrema esquerda à extrema direita do movimento, no mínimo invocam para si mesmos o espírito de renovação. E não estou contando os grupos não estáveis, semi-amadores e profissionais que, cada dia mais numerosos, enveredam pela mesma via, levando as novas idéias a penetrar até nas regiões interioranas, nas escolas, nos conventos. Essas equipes são desconhecidas do grande público, mas, nem por isso, é menor a importância do trabalho feito por elas. No entanto, a questão central é a seguinte: em geral elas têm dificuldade de sobreviver. Isso quer dizer que, à custa de uma enorme coragem e de um desinteresse quase inacreditável, e apesar de sucessos esporádicos, suas forças correm o risco de se esgotar, por estarem continuamente sob tensão. É preciso que se diga a verdade. Essas nobres empreitadas podem estar ameaçadas. Elas vão resistindo um dia depois do outro e nem sequer lhes são permitidos planos para o futuro. Os poucos diretores de teatros que não são simples comerciantes, mas verdadeiros artistas e que disso deram provas heróicas, vivem em sobressalto. Se não todos, ao menos a maioria deles. [...]. Eles exigem, a cada ano, um pouco mais de si mesmos. Talvez

> possuam essa obstinação que os enrijece sem iluminá-los... Por que não se reúnem para trocar idéias? Gostaríamos que eles nos dessem ouvidos para podermos dizer-lhes: "Façam como os empresários e os financistas quando se sentem ameaçados, façam aquilo que as nações deveriam fazer entre si, se fossem sábias: *unam-se.* Não é o destino específico das suas casas de espetáculos o que importa, e sim o destino da arte à qual vocês servem..."[7]

E acrescenta, já prevendo que poderíamos objetar-lhe que, com tal disposição de espírito, cada um iria confundir-se com o outro e perder sua personalidade artística: "Uma cooperação não anularia tais diferenças. Ao contrário, ela as colocaria em destaque".

Seria preciso citar integralmente esse artigo, mas essa longa citação de um velho texto nos faz ficar atentos... André Antoine responderá publicamente a Copeau que seu projeto é "quimérico"... Para todos os jovens "teatros de grupo", na Europa e em outras partes do mundo, não deveria sê-lo. E as propostas de Copeau, pelo contrário, são mais atuais do que nunca... Assim, os encontros entre grupos, trupes ou companhias movidos por esse espírito deveriam permitir que se criassem e se reforçassem, entre eles, os laços que corresponderiam aos critérios identificados no decorrer deste breve estudo.

**Notas**

1. Apud RICHARDS, T. *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*. Actes Sud, 1993. p. 175.
2. O Tuca foi fundado em 1965, sendo *Morte e Vida Severina* o primeiro espetáculo do grupo. Graças a sua força e ao sucesso em Nancy, a montagem foi escolhida pelo Festival do Théâtre des Nations em Paris, para ser apresentada antes mesmo da abertura oficial de 1966, para aproveitar a presença do grupo na Europa.
3. Criado em 1964, o Teatro da Taganka conserva esse espírito até o exílio do encenador Iuri Liubimov, em 1982, na Europa Ocidental.
4. A interdição de espetáculos inteiros era mais rara. Podemos citar *O Vivente*, que esteve proibido de 1968 a 1988. Sua estréia foi um acontecimento efetivamente extraordinário no teatro mundial, porque se deu com 20 anos de atraso.
5. MEYENBURG, Marius von. *Cara de Fogo.* Trad. Vera San Payo de Lemos. Porto-Lisboa: Centro de Dramaturgias Contemporâneas-Livros Cotovia, 2001. 59 p. (N. da T.)
6. O Compagnonnage é uma associação de origem bem antiga para a instrução profissional e a solidariedade entre os trabalhadores de um mesmo ofício. A citação foi tirada de *Souvenirs du Vieux Colombier*, Appels, in *Registres I,* p. 68. (N. da T.)
7. Pour la sauvegarde du théâtre d'art. In: *Le Temps*, 5 set. 1932.

# experimentação e realidade: grupos e modos de criação teatral no Brasil

*Kil Abreu*

Uma avaliação sobre o teatro de grupo a esta altura não pode dispensar a referência, mesmo que, fora do ambiente teatral, pouca admiração ao [illegible] muita clareza o espaço político – que a prática do teatro coletivo vem ocupando nos últimos anos. A fala em pauta é do filósofo Paulo Arantes, em matéria de Beth Néspoli para o jornal *O Estado de S. Paulo*. Entre outras posições muito provocativas e interessantes, diz o professor que "o renascimento do teatro de grupo é o fato cultural mais significativo[1] em São Paulo nos últimos anos" e a inquietação intelectual migrou da universidade para esses espaços de criação. Com isso podemos supor que ele quer indicar duas coisas: o poder de fogo e intervenção social da universidade está em baixa, e esse poder revive de alguma maneira simbólica e

Uma avaliação sobre o teatro de grupo a esta altura não pode dispensar a referência a uma fonte que, fora do ambiente teatral, causou admiração ao dimensionar com muita clareza o espaço – sobretudo o espaço político – que a prática do teatro coletivo vem ocupando nos últimos anos. A fala em pauta é do filósofo Paulo Arantes, em matéria de Beth Néspoli para o jornal *O Estado de S. Paulo*. Entre outras posições muito provocativas e interessantes, diz o professor que "o renascimento do teatro de grupo é o fato cultural mais significativo em São Paulo nos últimos anos"[1] e a inquietação intelectual migrou da universidade para esses espaços de criação.

Com isso podemos supor que ele quer indicar duas coisas: o poder de fogo e intervenção social da universidade está em baixa, e esse poder revive de alguma maneira, simbólica e praticamente, no fenômeno do teatro de grupo, cujos agentes, ou pelo menos uma parte deles, passaram a dedicar o empenho de politização aprendido na universidade à prática criativa do teatro. Não que o teatro deva seu vigor atual ao alimento acadêmico – ele ressalva. Mas há, de fato, essa relação plausível. Muitos dos coletivos que estão aí hoje tiveram suas origens nas escolas de teatro. Então, ainda que o professor identifique na instituição universidade uma baixa quanto à capacidade de intervenção social, ele reconhece que existe essa continuidade complexa entre o meio acadêmico e a prática cultural dos grupos, que têm atualizado certa potência de mobilização nos espaços da cidade. De fato, se ficarmos nos números, eles já impressionariam. Hoje a Cooperativa Paulista de Teatro tem mais de 600 coletivos filiados.

Um aspecto muito relevante na configuração desse quadro que o professor Arantes aponta é o que nos mostra que os grupos teatrais, por opção estética ou necessidade, forçaram a ocupação e criação de *espaços de atuação,* que vão muito além das salas tradicionais de ensaios e espetáculos. Trata-se de uma operação política por excelência, na relação que esses grupos acabam estabelecendo, por exemplo, entre os espaços criativos próprios, os espaços públicos e os fenômenos sociais da cidade. Sem que a política seja uma "informação" deliberada, decidida, escolhida pelos grupos, ou seja, sem que a política seja um tema no primeiro plano das obras, passa a ser essencialmente política a ação do teatro em coletivo. E assim é desde as intervenções mais deliberadamente politizadas, como as da Companhia do Latão, que traz o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra - MST para dialogar com Brecht nos terrenos do *O Círculo de Giz Caucasiano*, até experiências como as do Teatro da Vertigem, quando navega o Rio Tietê, e tenta ali encontrar o Brasil, ou o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, que não por acaso tem um projeto chamado *Urgência nas Ruas*, que indica, por um lado, a necessidade de ocupação de certos lugares físicos da cidade e, por outro, um diálogo muito íntimo com o espaço de uma prática, que é a cultura hip-hop. E é claro que isso não é tudo. Mas me parece um aspecto exemplar na direção do entendimento do que está sendo redimensionado.

É claro que esta é uma realidade flagrante na cidade de São Paulo. Isso porque se nós quisermos chegar a compreender de maneira ampliada o que chamamos de "teatro de grupo", seu estágio atual de organização e produção em outros lugares do país, nós nos colocaremos uma tarefa um tanto mais complexa. Então uma ressalva necessária é que a análise que se segue não será capaz de levar em consideração os contextos de sustentabilidade em que o teatro sobrevive Brasil afora. As diferenças são marcantes, ainda que não surpreendam. Apenas cumprem rigorosamente a lógica sociocultural de um país que vive pautado em tantas outras formas de desigualdade. Porque as condições de

produção de um grupo de teatro no Acre, no Maranhão ou no Pará não são as mesmas de um grupo em São Paulo, no Rio de Janeiro ou em Minas Gerais.

**Recorrências**

Para começar, dada a diversidade dos modos de produção e, sobretudo, a diversidade de propósitos, é preciso fazer alguns recortes para poder apontar recorrências relevantes. Nesse caminho uma provocação útil talvez seja o enfrentamento entre isso a que chamamos teatro feito "em grupo" e a fatura poética que resulta daí.

A primeira coisa é que um *grupo* de teatro, na lógica que estamos organizando, não é o mesmo que um agrupamento de artistas que se reúnem para fazer um trabalho determinado. O que marca a existência de um grupo – ao menos no sentido que interessa aqui – é uma experiência comum colocada em perspectiva. Não se trata pontualmente de um evento artístico, ainda que um evento, um espetáculo, por exemplo, possa estar nos planos do grupo, como, de fato, quase sempre está. Trata-se, antes, de um projeto estético, de um conjunto de práticas marcadas pelo procedimento processual e em atividade continuada, pela experimentação e pela especulação criativa, que pode até mesmo se desdobrar ou alimentar desejos de intervenção de outra ordem que não a estritamente artística.

Então, ainda que essas práticas sejam fugidias e, a depender do coletivo, não estejam definidas em todos os seus termos, o horizonte ideológico delas é que marca a existência do grupo e define os meios que ele tem que inventar para sustentá-las.

É evidente que esse perfil nem sempre corresponde rigorosamente – ou na mesma medida de aplicação – ao trabalho em coletivo. São variáveis, de grupo para grupo, o tempo dedicado e a vocação para a pesquisa, que dependem muito da complexidade da tarefa artística colocada em pauta. A criação de uma dramaturgia em processo colaborativo tende a demandar mais tempo que a montagem em torno de um texto preexistente, por exemplo, mesmo que hipoteticamente os dois projetos tenham caráter experimental. Por outro lado, a organicidade interna nem sempre é duradoura, sendo comum que o grupo mantenha um "núcleo duro", tendo à frente uma liderança artística forte, e um trânsito de artistas flutuantes em torno.

**Processos e forma artística**

Ainda que se considerem essas variações, é possível dizer que o grupo tem sido e tem encontrado, com ou sem apoio logístico – e em defesa desse espaço ideologicamente mais ou menos comum e dedicado ao trabalho continuado –, uma espécie de laboratório ideal para duas experiências fundamentais e recorrentes, que às vezes seguem irmanadas, mas não necessariamente: a pesquisa de linguagens e a aproximação mais consciente, decidida, da realidade do país.

Muitos desses grupos têm se articulado com os "processos colaborativos de criação", sobre os quais ultimamente muito se tem falado. Nesses casos há uma relação evidente com os propósitos de uma criação coletiva. Aqui, entretanto, na chamada prática colaborativa, preserva-se genericamente o procedimento de uma criação compartilhada, mas

respeita-se a especificidade das funções criativas, ainda que haja uma permeabilidade grande na troca dos materiais de criação – por exemplo, dos atores em direção ao dramaturgo e vice-versa. É essa relação, baseada nas provocações artísticas mútuas, que caracteriza o processo colaborativo, e é aqui que a cultura de grupo tem encontrado, de novo por opção ou necessidade, novas saídas formais no campo da pesquisa de linguagem e novos modos de aproximação da realidade.

Para ficar em uma questão, no meio do caminho que leva o processo colaborativo ao resultado artístico, é possível que nós nos perguntemos: o que é a dramaturgia? Isso porque o dramaturgo, tirado do gabinete e posto em sala de ensaio, em contato direto com os atores e alimentando sua escritura com os improvisos e com os relatos verbais e físicos destes, será obrigado a pensar na dramaturgia em sua relação indispensável com o acontecimento cênico. Dramaturgia passa a ser, então, não só o texto escrito e finalizado, mas o próprio processo de apropriação das impressões que levarão à escritura final e, muitas vezes, de provocação do dramaturgo aos outros agentes, para que o material surja. Ora, isso redefine não só o status do que seja o texto – agora muito mais empenhado no universo espetacular – como também inventa a possibilidade de novos formatos dramatúrgicos, não inscritos na tradição.

Vamos tomar como exemplo o processo colaborativo de *Apocalipse 1,11*, texto final de Fernando Bonassi, com o Teatro da Vertigem. O que resulta dessa experiência dos atores e do encenador no submundo de São Paulo, em cotejo com a referida passagem bíblica, é uma dramaturgia naturalmente estilhaçada, em que a profusão e a mistura de gêneros (do épico ao lírico), tons (do irônico ao trágico) e modos estilísticos (do documental ao prosaico) são resultado necessário de um projeto escrito a dezenas de mãos, corações e mentes, ainda que o filtro final seja operado pelo autor. A marca performática, com aproximação deliberada entre ficção e realidade, é o que totaliza e dá unidade à montagem, sem nunca, porém, esconder a sua assumida descontinuidade formal. Pesquisa de linguagem que resulta em uma espécie de poética da mistura.

Nesta mesma base, a de uma narrativa menos simétrica ou tradicional, uma parte significativa dos grupos de teatro, seja através dos seus espetáculos, seja durante os processos de montagem, tem procurado investigar e refletir mais diretamente a realidade sem, no entanto, abrir mão da pesquisa artística e da experimentação. Acontece, ao que parece, uma mediação equilibrada quanto a velhos clichês. Por exemplo, a de que grupos de teatro que têm como plataforma a experimentação mantêm-se no campo estrito do formalismo.

Não será formalista, por exemplo, o trabalho da Companhia do Latão, de São Paulo, que procura saídas para a poética brechtiana sem, entretanto, deixar de levar à cena o MST. Tampouco o já citado Teatro da Vertigem, cuja preocupação com o tema das identidades do país leva o grupo em caravana por três regiões e resulta uma tragédia épica que, não por acaso, chama-se *BR-3*. De outra maneira, o desejo de diálogo com a sociedade pode ser visto em uma virada de chave formal no mais recente espetáculo do Grupo Galpão, de Belo Horizonte, que abandona sua estética usual para representar dramas de brasileiros recebidos por carta, em *Pequenos Milagres*.

Fora do eixo sul-sudeste, mesmo se mantendo em condições de produção sensivelmente mais precárias, vários coletivos ainda se empenham em fazer da pesquisa continuada uma ponte para o entendimento do país. É o caso do Coletivo Angu de Teatro, do Recife (Pernambuco), que traz à cena de maneira desconcertante os minicontos de

Marcelino Freire, em *Angu de Sangue* – em que se vê um Nordeste citadino, livre das expectativas de redenção pela autenticidade. Indicativo também deste desmonte do típico é a montagem de *Laquê*, do Grupo Cuíra do Pará, de Belém, feita em contato com as prostitutas da zona do meretrício do centro da cidade. Ou o trabalho do Teatro Experimental do Sesc do Amazonas - Tesc, dirigido por Márcio Souza, em Manaus, de onde surge um *Hamlet* empenhado em criticar o regionalismo nortista.

A referência direta ao imediato da vida comportaria dezenas de outros grupos, mesmo em projetos que têm algum caráter de retorno histórico, ou que se dedicam a aspectos da história, que são postos sempre em contato e em atrito com o presente. Por exemplo, em São Paulo, o Oficina Uzyna Uzona e os vários espetáculos que retomam a saga de *Os Sertões*; o Grupo XIX de Teatro e a especulação teatral que tenta alcançar, no passado, os aspectos que determinam o ser social brasileiro – tanto na perspectiva do problema coletivo propriamente dito, como em *Higiene*, quanto no que diz respeito aos conflitos íntimos e de gênero, como em *Hysteria* e *Arrufos*.

Por outro lado, em registros variados, dezenas de outras companhias experimentam os caminhos da iconoclastia formal, às vezes amparadas em profunda pesquisa técnica sobre os meios da expressão, com resultados dos mais diversos. É o caso do grupo Lume, de Campinas, da Cia. Balagan e Cia. Circo Mínimo, de São Paulo; Cia. dos Atores, no Rio de Janeiro; Cia. Brasileira de Teatro e Cia. Senhas, no Paraná; Grupo Bigorna, da Paraíba; e Clowns de Shakespeare, do Rio Grande do Norte.

Evidentemente que com este apontamento não se diz que as escolhas temáticas do teatro de grupo indicam para uma mesma direção. Diz-se apenas que as recorrências são notáveis. A multiplicidade das soluções artísticas levadas a cabo por esses coletivos não permite alinhar em uma mesma perspectiva estética os procedimentos construtivos que vêm sendo experimentados. Entretanto, é evidente a distância tomada em relação às dramaturgias tradicionais, assim como é evidente o apelo à narração, seja na conta de uma épica strictu sensu, seja na aproximação ao que Jean-Pierre Sarrazac chamou de "épica íntima", em que os espaços da subjetividade e os relatos pessoais são o centro. É esse o caso, por exemplo, do jovem grupo Spanca, de Minas Gerais, em suas duas montagens, *Por Elise* e *Amores Surdos*, entre outros.

A variedade de estruturas narrativas não é, evidentemente, algo natural e inerente à cultura teatral de grupo, mas, sem dúvida, tem sido ali que tem encontrado as suas melhores possibilidades de fomento.

Por fim, é interessante notar como esta nova cena dialoga muito intimamente com conceitos em voga, como o de teatro pós-dramático[2] ou rapsódico[3]. O importante, aqui, talvez seja verificar que se o conceito encontra a prática é porque, ao menos neste caso, o primeiro veio em direção a esta, e não o contrário. Produto de processos compartilhados, é provável que esse "teatro de coro" invente de algum modo, por força das circunstâncias de produção, uma alternativa brasileira, necessária, ao drama e mesmo a formas modernas mais avançadas, como a épica brechtiana.

É assim que essas teses sobre expressões dissonantes podem ganhar, no capítulo brasileiro, uma leitura que não vem da teoria do teatro, mas talvez da economia política. Feito o desvio do contexto socioeconômico para o estético, parece adequado dizer, com o sociólogo Francisco de Oliveira, que o Brasil atual é uma espécie de ornitorrinco, o animal que não é nem uma coisa nem outra. Na tentativa de flagrar o que determina a sociabilidade brasileira em particular, vamos experimentando, pelas condições dadas, cruzamentos traduzidos em estruturas inusuais. Então, às incongruências entre gêneros e ao hibridismo da narrativa corresponde a incompletude histórica, mimetizada na forma. As estranhezas que se criam revelam, no campo estético, as falhas e descontinuidades do campo social, às vezes mais, às vezes menos criticamente.

Impossibilitados historicamente de cumprir o drama exemplar e as estruturas teatrais modelares, talvez venha dos coletivos – nessa configuração nova apontada pelo professor Arantes – alguma originalidade possível, constituída com base nas vozes múltiplas que forjam essas formas impuras, à procura de definições. Esses desvios que se instalam na representação não estariam distantes dos impasses de identidade do próprio país. Nesse sentido, a cultura de grupo também se oferece como um excelente problema crítico, porque, em vez de vermos nessas experiências prováveis erros de construção, talvez seja preciso considerá-las como evidências conseqüentes de um teatro que encontra na incompletude o modo mais original de dizer o seu lugar e a sua época, ou seja, de falar sobre sua historicidade.

**Notas**

1. NÉSPOLI, Beth. Paulo Arantes: um pensador na cena paulistana. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2. São Paulo, 16 jul. 2007.

2. Para Sérgio de Carvalho, trata-se de um fenômeno ocorrido a partir dos anos 1970, que "já estava anunciado pelas vanguardas modernistas do começo do século XX – a valorização da autonomia da cena e a recusa a qualquer tipo de textocentrismo – e se desenvolve mais radicalmente a ponto de assumir um sentido modelar como contraponto da arte ao processo de totalização da indústria cultural. Desse modo, a tendência 'pós-dramática' seria uma novidade histórica não apenas por razões formais, mas também pela negação estética dos padrões de percepção dominantes na sociedade midiática". In: LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático* (Apresentação). São Paulo: Cosac Naify, 2007.

3. "A pulsão rapsódica, que não significa nem abolição nem neutralização do dramático [...], procede por um jogo múltiplo de aposições e de oposições. Dos modos: dramático, lírico, épico e mesmo argumentativo. Dos tons ou daquilo a que chamamos gêneros: farsesco e trágico, grotesco e patético (...) do ajuntamento de formas teatrais e extrateatrais; e da passagem da voz narradora-interrogante que não se reduz ao 'sujeito épico' szondiano, em direção a uma subjetividade alternadamente dramática e épica." SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama* – escritas dramáticas contemporâneas. Lisboa: Campo das Letras, 2002.

# entrevistas
# processos de criação

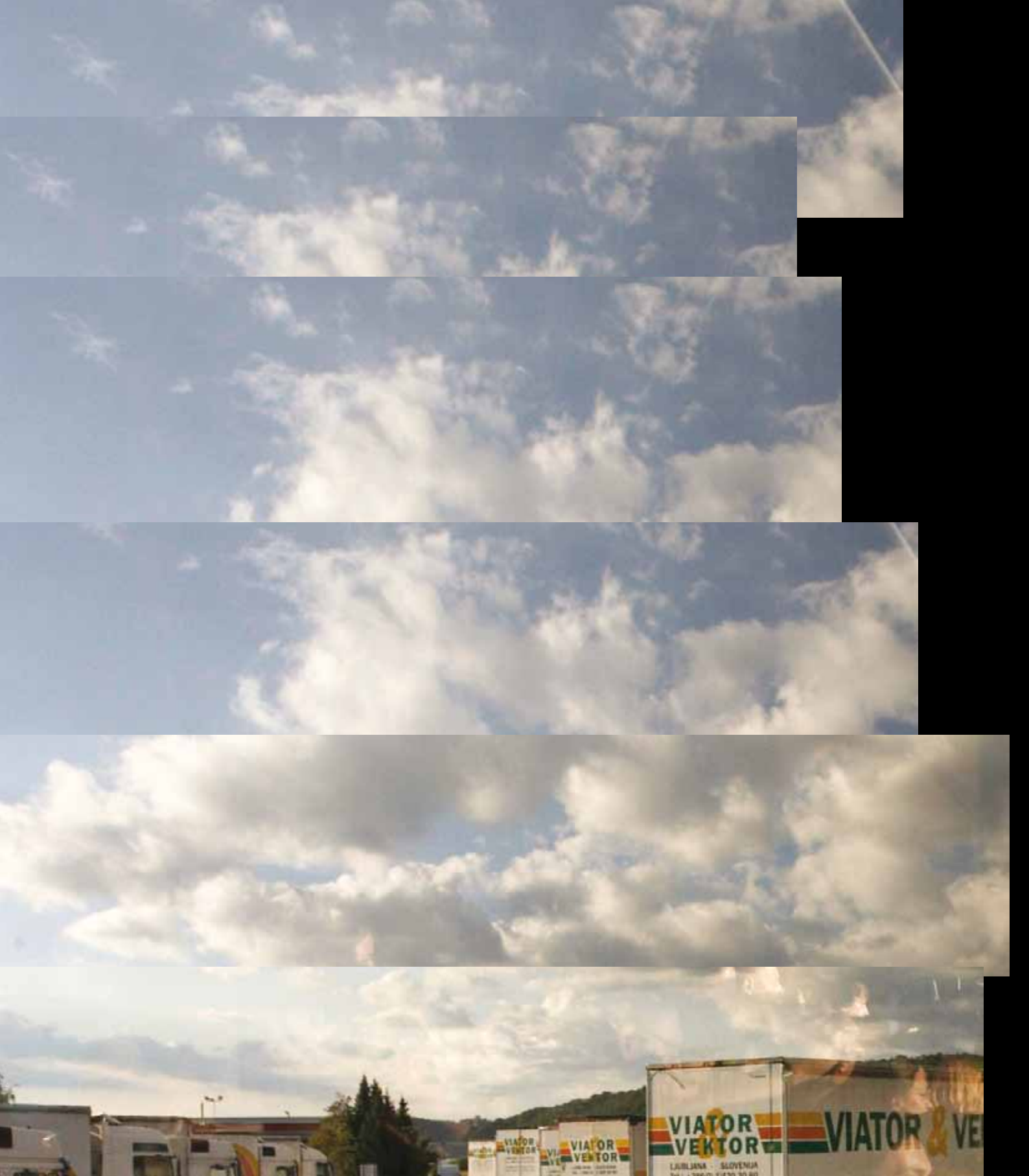

VIATOR
VEKTOR
LJUBLJANA - SLOVENIJA
VIATOR & VE

Foto de Lola Arias, *Airport Kids*, Lola Arias e Stefan Kaegi, Lausanne, 2008.

jettainer
AKH 61196

Foto de João Caldas, *Chácara Paraíso*, Lola Arias e Stefan Kaegi, São Paulo, 2007

Foto de Rimini Protokoll, *A Visita da Velha Senhora*, Zurique, 2007

Foto de Rimini Protokoll, *Cargo Sofia*, de Stefan Kaegi, Liubliana, 2006

VERTOR

Foto de Rimini Protokoll, *Torero Portero*, de Stefan Kaegi, Córdoba, 2002.

Foto de João Caldas, *Chácara Paraíso*, Lola Arias e Stefan Kaegi, São Paulo, 2007

Foto de Edouard Fraipont, *Apocalipse 1,11*, de Fernando Bonassi, direção de Antônio Araújo, 2000. Vanderlei Bernardino e Roberto Audio. Teatro da Vertigem.

Foto de Claudia Calabi, *O Livro de Jó*, de Luís Alberto de Abreu, direção de Antônio Araújo, 2002. Miriam Rinaldi e Roberto Áudio.Teatro da Vertigem.

Foto de Jorge Etecheber, *O Paraíso Perdido*, de Sérgio de Carvalho, direção de Antônio Araújo, 2002. Teatro da Vertigem.

Foto de Guto Muniz, *O Livro de Jó*, de Luís Alberto de Abreu, direção de Antônio Araújo, 2002. Luciana Schwinden. Teatro da Vertigem.

Foto Compagnie Parnas, *Roberto Zucco*, de Bernard-Marie Koltès, direção de Catherine Marnas. Festival de Guanajuato (México) e Centro Nacional de las Artes (México DF), 1995. Daniel Gimenez Cacho (Roberto Zucco) e Julietta Egurrola (a mãe).

Foto Compagnie Parnas, *Mary's à Minuit*, de Serge Valetti, direção de Catherine Marnas. Théâtre La Passerelle / Gap, 2004. Martine Thinières.

# o teatro em trânsito

entrevista com *Stefan Kaegi*

O jovem criador suíço Stefan Kaegi é um *globe-trotter*. Seus trabalhos, no limite da performance, a instalação e o teatro, têm acontecer em São Paulo, Buenos Aires, Salvador, Zurique, Berlim, Sofia, Hannover, Lisboa, Rio de Janeiro, ou para onde mais os projetos o levarem. O interessante é que, com base em algumas características do lugar em que a obra vai ser criada, Kaegi e seus parceiros formulam questões que serão tematizadas pelo espetáculo, cujo processo de elaboração é parte essencial do resultado e transparece com clareza nas apresentações. Além de integrar o Rimini Protokoll, associação de diretores com sede em Berlim, Kaegi tem trabalhado muito freqüentemente em parceria com a argentina Lola Arias na criação de espetáculos teatrais. A idéia de autoria artística é colocada em questão em sua obra não apenas pelo fato de

O jovem criador suíço Stefan Kaegi é um *globe-trotter*. Seus trabalhos, no limite entre a performance, a instalação e o teatro, podem acontecer em São Paulo, Buenos Aires, Salvador, Zurique, Berlim, Sofia, Hannover, Lisboa, Rio de Janeiro, ou para onde mais os projetos o levarem. O interessante é que, com base em algumas características do lugar em que a obra vai ser criada, Kaegi e seus parceiros formulam questões que serão tematizadas pelo espetáculo, cujo processo de elaboração é parte essencial do resultado e transparece com clareza nas apresentações.

Além de integrar o Rimini Protokoll, associação de diretores com sede em Berlim, Kaegi tem trabalhado muito freqüentemente em parceria com a argentina Lola Arias na criação de espetáculos teatrais. A idéia de autoria artística é colocada em questão em sua obra não apenas pelo fato de produzir em conjunto com outros diretores, mas, sobretudo, porque o desenvolvimento do roteiro e do texto é partilhado pelos performers, atores e não-atores. Isso gera um interessante trabalho de dramaturgia, no qual se superpõem os dois sentidos da palavra (criação do material textual e do conceito do espetáculo).

Mais do que percorrer o mundo, Kaegi faz com que o cerne de algumas de suas obras seja o estar em trânsito, como ocorre com *Cargo Sofia*, longa viagem de dois caminhoneiros búlgaros em diferentes trajetos pela Europa, ou *Matraca Catraca*, que acontece durante um percurso de ônibus em Salvador (Bahia). Seu trabalho recoloca em questão, com extrema acuidade, os parâmetros da contemporaneidade teatral. Temas que são, em certo sentido, "objetos achados", desenvolvidos por performers, profissionais ou não, alguns deles também "achados", que põem na berlinda o sistema teatral, confrontando-o com a necessidade de se inserir cada vez mais nos espaços públicos e na reflexão política sobre o real. Mas isso é feito *teatralmente*, por meio de recursos que não perdem, entretanto, a conexão com a realidade extrateatral.

**Como você definiria seu trabalho: performance, intervenção, espetáculo?**

Teatro. Mesmo se, formalmente, meu trabalho às vezes se afaste muito do palco e funcione sem atores treinados, acho importante insistir nesse termo. O "mobile phone theatre" *Call Cutta* tem um espectador só, que é guiado por zonas de Berlim pela voz de um voice-performer situado num call center na Índia e eles não se vêem (só no final, através de uma webcam). Mas o projeto é interessante justamente porque tudo acontece ao vivo, tem uma pessoa pagando para escutar a narração de uma pessoa que às vezes inventa ficção... é teatro – mesmo se o espectador no fim da peça não tenha para onde aplaudir. Nossa sociedade desenvolve muitas novas formas de representação. Não adianta o teatro insistir na quarta parede e no coletivo como critérios para o teatro. Não gosto da palavra performance. O jogo de papéis no teatro e lá fora na vida é um ótimo instrumento para estudar novas formas de comunicação.

**Sua formação foi na área de artes plásticas. Como você estabeleceu, em seu trabalho criativo, o elo entre esse domínio e o teatro?**

Primeiro trabalhei como jornalista, depois estudei um pouco de filosofia, daí mudei para as artes plásticas e terminei em Giessen, perto de Frankfurt, onde existe uma faculdade muito especial de "ciências de teatro aplicadas" – um pouco

de tudo, mas não me formei em nada. Acho que o mais importante foi não aprender nenhuma técnica em especial. Assim ficou claro que não se trata de aprender como fazer bem algo, mas de saber bem o que fazer.

**Você trabalha em dois coletivos: o Rimini Protokoll e o Hygiene Heute. Por que o desejo da autoria coletiva? Quais as especificidades de cada um desses coletivos?**

Hygiene Heute não existe mais, porque meu colega Bernd Ernst desistiu de fazer arte. Hoje trabalho mais com Lola Arias (escritora e diretora argentina com quem realizei *Chácara Paraíso,* com 17 policiais e familiares de policiais no Sesc Paulista). Com Helgard Haug e Daniel Wetzel formo o Label Rimini Protokoll. Prefiro usar o termo *label* (que significa marca, rótulo, selo, como os selos de produção de discos) à palavra coletivo. Não vivemos juntos, só compartilhamos um escritório no HAU-Theater, em Berlim, e temos um website juntos (www.rimini-protokoll.de), publicamos livros, obras de teatro, peças radiofônicas e vamos levando, já temos sete anos de discurso comum. Às vezes encenamos juntos, às vezes, separados. Não importa tanto quem realmente tem a autoria de um projeto ou quem dirige, mas, sim, o interesse documental que perseguimos em todos esses projetos.

**Como surgiu a idéia de peregrinar criativamente pelo mundo, intervindo sobre a realidade de cada local escolhido?**

Sempre nos interessamos muito pelo contexto de um teatro. Esses prédios são feitos para isolar o indivíduo do seu ambiente. Sempre que entro num teatro me dá vontade de abrir todas as janelas. E, quando assisto a uma obra, muitas vezes me interesso mais pelas vozes abafadas de espectadores conversando um com o outro do que pelos eventos artificiais em cena. Fizemos um trabalho para o qual convidávamos mulheres de 80 anos, que moravam num asilo do lado de um teatro, para fazer conosco uma obra sobre a Fórmula-1. Também instalamos uma forma de teatro vigilante num 10º andar em Hannover, de onde 80 espectadores assistiram com binóculos ao que acontecia numa praça pública, oito andares abaixo deles. Isso foi durante uma onda de interesse pelo espaço público e por *site-specific-pieces*. Hoje o mundo tem cada vez menos *site-specifics*, e cada vez mais eixos intercontinentais criados pelos fluxos do capital global. Por isso trabalho com caminhoneiros búlgaros na Alemanha (onde eles trabalham sem morar lá) ou – junto com Lola Arias –, como em *Airport Kids*, estudo comportamento de crianças estrangeiras num colégio internacional na Suíça. São filhos de diplomatas ou de executivos e vão formar a próxima geração de dirigentes.

**De onde você parte para imaginar e realizar suas obras?**

Às vezes são convites de um festival ou de um teatro que quer aplicar nosso interesse pelo estudo sócio-semântico a sua cidade. Às vezes são encontros ocasionais com uma situação muito teatral, como uma visita a um clube de minitrens com todas as suas maquetes, ou o encontro de acionistas da Daimler Crysler, em que os 4 mil acionistas assistem a um espetáculo que é muito teatral e muito real ao mesmo tempo. Você assiste a uma obra de teatro e se sente nela, mas é um teatro determinado pelo poder do capital. Pelo coeficiente de desempenho da bolsa de valores.

**Como você constrói a dramaturgia de suas obras? Como interagem o registro documental e a ficção?**

O ponto de partida são os seres humanos: eles são os protagonistas. Eles trazem sua biografia, que retrabalhamos no intuito de fazer um retrato deles – escrito em primeira pessoa. Trabalhamos quase como ghost writers deles. Mais

tarde a biografia se transforma a partir do encontro com os outros elementos, com uma cenografia ou uma ação. Os caminhoneiros búlgaros de *Cargo Sofia*, por exemplo, e os protagonistas/cobradores de *Matraca Catraca* (num ônibus em Salvador) dirigem enquanto falam. Nos engarrafamentos e na velocidade, a narração é confrontada com muita improvisação. Gosto quando um texto se defronta com imprevistos. Quanto mais uma noite difere da seguinte, mais essa obra se diferencia de um filme, que vai ser sempre a repetição do mesmo, sem alterações, exatamente do mesmo jeito. Como espectador, gosto da sensação de poder descobrir algo, que só eu vejo.

**Se o propósito não é contar histórias, mas sim estimular a percepção do público em relação a aspectos problemáticos da realidade social, o que você espera do espectador como resposta ao seu trabalho?**

Eu não quero calcular nem desejar nenhuma reação específica. Gosto de passar a palavra a pessoas que normalmente não são ouvidas a não ser através de uma forma de representação que está distante delas e na qual elas aparecem como episódios nos jornais ou na televisão, sem estar lá, fisicamente presentes. Teatro pode ser uma forma de próxima-visão em vez de televisão, literalmente: visão-distante. Ver e perceber é experiência em si. Muitas vezes, durante a conversa depois de uma apresentação, os espectadores querem falar mais sobre o tema, os protagonistas e a vida deles do que sobre a forma e a arte. É que eles passaram por todo um processo de identificação com alguém que não é ficção, mas vive num outro núcleo da vida urbana, diferente daquele que o espectador costuma freqüentar.

**Na criação de algumas obras você inclui performers com os quais partilha a autoria do trabalho; em outras, os participantes não são atores. O que determina a escolha de uma ou de outra forma de colaboração?**

Justamente os que não são atores partilham a autoria do trabalho porque dizem coisas vividas por eles. Decidimos juntos o quanto eles querem tornar público daquilo que viveram. Para mim, é muito importante saber no teatro quem está dizendo o que diz – por que diz aquilo e de onde a pessoa vem...

**Qual o espaço da improvisação no seu trabalho? E o lugar do acaso?**

Em *Physik* havia cenas que duravam o tempo de um dado experimento. Por exemplo, derramar uma quantidade de papéis com um zepelim operado por controle remoto ou fazer cair uma torre de papelão com uma caixa de som, por meio da vibração emitida... Às vezes esperávamos 15 minutos para o zepelim voar na sala, outras vezes só três minutos. Em *Europa Tanzt*, os protagonistas não ensaiaram, eram porquinhos-da-índia que representavam o congresso de Viena da Europa pós-Napoleão, uma Europa feita de verduras. Só os espectadores escutavam, por meio de fones, as análises de um historiador.

**Na experiência do Hygiene Heute, vocês se referem aos readymades teatrais. O que querem dizer com isso?**

Era uma referência a Marcel Duchamp e aos seus objets trouvés. Às vezes encontramos uma pessoa que já é tão perfeita no que faz que não é preciso ensaiar nada: um policial do canil treinando o cachorro é um espetáculo em si, um revendedor de toneladas de carne no mercado central de Madri, observado pela janela do caminhão de *Cargo Sofia,* não precisa de ensaios, porque sabe como contar de onde sua mercadoria vem e em que velocidade... Mas nem todos os nossos trabalhos são readymades teatrais. A maioria não tem nada a ver com isso, porque ensaiamos três meses juntos para descobrir uma história essencial de um protagonista, o que seria impossível adivinhar de saída.

**Em seus trabalhos, há presença freqüente de animais. Em que medida você incorpora a imprevisibilidade do comportamento deles?**

Quando você observa um macaco no zoológico ou seu cocker spaniel em casa, você tenta decifrar o comportamento dele do mesmo modo como talvez faça quando assiste a uma obra de teatro. Por que olha para baixo? O que ele quer dizer com isso? E talvez o macaco e o cachorro se perguntem a mesma coisa assistindo a você. *Staat. Ein Terrarium* foi uma obra com 200 mil formigas. Uma instalação de um mês numa galeria. O ser humano inventou, para descrever o comportamento animal, toda uma série de denominações que são derivadas do comportamento humano. As formigas moram em "colônias", formam "ruas", têm uma "rainha" e "soldados", formam "uma sociedade totalitária" etc. – essas palavras e expressões indicam que os humanos gostam de observar animais como modelos de sua própria situação. Assim, o mundo animal pode ser o espelho perfeito, uma tela de projeção.

**Como se inserem em sua proposta de trabalho as peças radiofônicas?**

Com o desenvolvimento de softwares e hardwares baratos, que permitem substituir um estúdio completo de som, nos anos 1990 se tornou possível fazer peças radiofônicas em casa. A Alemanha tem uma grande tradição de peças radiofônicas, tem programas semanais dedicados ao gênero em todas as rádios estatais. Para mim, foi uma maneira muito barata de produzir obras em casa, sem nenhum subsídio. É como financiei os meus estudos. Ainda hoje gosto muito de obras que funcionam sem o visual. O mundo já está tão cheio de imagens que, às vezes, basta emoldurá-las com sons. Assim funcionaram os *audiotours,* que inventamos faz uns oito anos (ao mesmo tempo que Janet Cardiff). Faz pouco tempo os meus amigos argentinos do grupo Monocultura levaram um trabalho parecido para São Paulo. Gosto muito dessa manipulação acústica que o guia pela cidade e transforma a percepção que você tem dela.

**Você apresentou no Brasil obras criadas em outros países, como *Torero Portero*, além de ter partido de nossa realidade para criar outras obras, como *Matraca Catraca* e *Chácara Paraíso*. Comente essas experiências, incluindo a recepção do público.**

*Torero Portero* foi um trabalho sobre porteiros em Córdoba: os porteiros, na frente do prédio, narravam sua vida e o público escutava tudo da perspectiva de um porteiro, pelas janelas do térreo de um edifício, no lugar onde habitualmente os porteiros ficam. Gostei de levar esse trabalho para o Rio de Janeiro e São Paulo porque porteiros são figuras muito presentes nessas metrópoles brasileiras, e tematizamos como eles observam e são observados numa função de vigilância. Um pouco como os policiais. Para *Chácara Paraíso* busquei, com Lola Arias, policiais paulistas que ficavam em quartos nos quais instalamos fotos e objetos e utensílios da vida deles. O público circulava muito perto deles por esses quartos que eram quase como museus de suas vidas. Sem farda, os policiais escapavam de ser julgados com base no preconceito que existe contra eles. Um discurso altamente contaminado por ideologias se transformou em encontros muito pessoais que não julgaram nem propagaram a imagem pública do Poder Executivo, e resultou disso um arquivo sobre o que acontece com uma biografia quando a pessoa é treinada para matar em poucos segundos.

**Há um viés comum aos países latino-americanos nos quais você trabalhou?**

Argentina, Colômbia e Brasil têm histórias de teatro muito diferentes. Carecem de apoio significativo do governo para a cultura, como existe, por exemplo, na Alemanha, mas os três países comprovam que se mantém um discurso artístico mesmo sem meios.

**Quais são as suas principais estratégias de produção? Como você busca financiamento para seus projetos?**

Na maioria são teatros e festivais encomendando projetos. Fundos públicos. A cidade de Berlim nos apóia. Para muitos trabalhos, procuramos toda uma série de co-produtores.

**Em 2007, o Rimini Protokoll criou *Estréia: A Visita da Velha Senhora*, no Schauspielhaus Zürich, convocando espectadores e pessoas envolvidas na preparação da primeira apresentação da peça nesse teatro, em 1956, para dividirem com o público atual as suas recordações. Esse seria um espetáculo emblemático da relação que você pretende estabelecer entre o teatro dramático e suas intervenções?**

Nós nos interessamos pela história do prédio do Schauspielhaus Zürich, onde estreou essa peça que hoje é a mais exportada na história do teatro suíço. O que aconteceu na montagem de estréia, em janeiro de 1956, além do texto (que hoje não passa de uma comédia bem pensada)? O que sobreviveu do frágil momento teatral? Hoje podemos gravar tudo digitalmente, e aonde vai parar o que é vivo nessa relação ritual entre público e performers? A nossa peça, meio ano depois de sua estréia, terminou... O que vai ser lembrado dela em 50 anos?

**Você espera que o seu teatro seja lembrado, daqui a 50 anos? Você vê nele alguma condição de permanência?**

Florian Malzacher e Miriam Dreysse acabaram de publicar um livro sobre o Rimini Protokoll.[1] Durante o processo da busca de materiais nos demos conta de que a maioria dos projetos que foram realizados há apenas oito anos ou não estão documentados ou, quando estão, as fitas U-matic utilizadas não podem ser lidas pela tecnologia atual. Assim, provavelmente, em breve vão desaparecer também todas as memórias dos projetos que realizamos agora. Não faz mal. Quando estudante, eu detestava assistir em vídeo a obras dos anos 1960. Não se transmite nada. Teatro não serve para o passado. Por isso é uma arte tão viva.

**Nota**

1. MALZACHER, Florian; DREYSSE, Miriam. *Experten des alltags. das theater von Rimini Protokoll.* Berlim: Alexander Verlag, 2007.

Entrevista realizada por e-mail, em janeiro de 2008.

# o teatro nas entranhas da cidade

entrevista com *Antônio Araújo*

Antônio Araújo era ainda bem jovem quando formou o primeiro núcleo do Teatro da Vertigem, nome que só adotaria mais tarde, e com o qual ele, de início, resistiu bastante. O primeiro espetáculo do grupo, em 1992, veio acompanhado do escândalo: encenado no interior de um templo católico, *O Paraíso Perdido*, construído sob inspiração do poema homônimo de Milton, foi demonizado por um grupo de beatos, que do protesto pacífico chegou a ameaças mais graves, quase encerrando ali a carreira do coletivo. No entanto, em vez de inibir, a experiência inicial firmou no grupo a convicção de que deveria realizar suas encenações em espaços não tradicionalmente dedicados ao teatro. Essa característica, que atribui radicalidade às pesquisas artísticas do Teatro da Vertigem e planta as apresentações em lugares públicos

Antônio Araújo era ainda bem jovem quando formou o primeiro núcleo do Teatro da Vertigem, nome que só apareceu depois e ao qual ele, de início, resistiu bastante. O primeiro espetáculo do grupo, em 1992, veio acompanhado do escândalo: encenado no interior de um templo católico, *O Paraíso Perdido*, construído sob inspiração do poema homônimo de Milton, foi demonizado por um grupo de beatos, que do protesto pacífico chegou a ameaças mais graves, quase encerrando ali a carreira do coletivo.

No entanto, em vez de inibir, a experiência inicial firmou no grupo a convicção de que deveria realizar suas encenações em espaços não tradicionalmente dedicados ao teatro. Essa característica, que atribui radicalidade às pesquisas artísticas do Teatro da Vertigem e planta as apresentações em lugares públicos de forte presença no imaginário social da cidade, manteve-se no espetáculo seguinte e nos que se seguiram a este.

*O Livro de Jó*, em 1995, e *Apocalipse 1,11*, em 2000, foram concebidos com base na leitura de material bíblico, mas associaram-se à fábula milenar constituintes bastante contemporâneos. O primeiro elaborou uma potente metáfora sobre a aids, na exibição do martírio de Jó, o homem que desafiou Deus. Esses e outros conteúdos emergiam de um espetáculo processional de grande impacto, que percorria as dependências de um hospital desativado. O segundo, inspirado em especial no *Apocalipse* de João, agregava ao material bíblico referências agudas ao Brasil da exclusão e da violência, desde logo evocado no episódio do massacre de 111 detentos em uma rebelião no presídio do Carandiru, em São Paulo, alguns anos antes. Nesses espetáculos, o grupo consagrou ainda uma prática que hoje conhecemos como "processo colaborativo", que é a reunião de todos os esforços criativos na pesquisa e feitura da peça, sem que se desprezem as especialidades dos ofícios.

Também somando a colaboração de muitos profissionais, realizou-se, em 2005, *BR-3*, que nasceu da peregrinação do grupo por cidades brasileiras, da periferia de São Paulo ao Acre, passando por Brasília, e se efetivou como espetáculo usando as margens e o leito do Rio Tietê, o curso de água que atravessa a cidade de São Paulo e é ameaçado por índices alarmantes de poluição.

Pela associação de espaços semanticamente fortes, de temáticas candentes retiradas do repertório de assuntos que rondam a consciência do homem brasileiro contemporâneo, de espetáculos construídos durante longos processos de pesquisa artística colaborativa, com resultados de veemente teatralidade, o Vertigem representa um divisor de águas na produção teatral dos grupos brasileiros, dos anos 1990 para cá.

**O Teatro da Vertigem acabou de completar 15 anos de existência. Nesse período vocês realizaram a trilogia bíblica e *BR-3*. São todos trabalhos de longa gestação, sobre temas candentes, propondo diálogos dramáticos intensos com a *pólis*, abrigando o teatro no meio de instituições emblemáticas – a igreja, o presídio, o hospital – ou desvendando as entranhas mais recônditas da cidade, como o rio poluído que a corta. Como foi sendo construído esse projeto artístico? Como ele nasceu – em que dimensão – e como chegou ao que é?**

Talvez a palavra projeto não caiba no sentido de algo planejado por antecipação, visando chegar a algum ponto. Trilhamos um percurso, durante o qual ele foi se construindo – a meu ver ele *ainda* está se construindo. Em linhas gerais, o Vertigem não começou como um grupo de teatro, começou como um grupo de estudos, que desembocou num grupo teatral e resolveu fazer um espetáculo. Por uma circunstância interna daquele momento, optamos por fazer uma interferência em um espaço diferente do palco italiano, o que gerou uma série de episódios logo na estréia, quando o espetáculo foi ameaçado por um grupo de católicos fanáticos. Talvez isso tenha provocado a consciência do poder que o teatro tem de dialogar com a cidade, de nela interferir; desde essa experiência, abriu-se um desejo de continuar nessa vertente, na ocupação de outros espaços, de espaços não funcionalmente teatrais dentro da cidade.

Na segunda obra, e mais fortemente na terceira, forjou-se, de fato, essa consciência de que estávamos trabalhando com criações de dramaturgia, com isso que se chama hoje "nova dramaturgia", que, no nosso caso, significava trazer o dramaturgo para a cena, para trabalhar junto com os atores e o diretor. Um tempo depois passamos a chamar isso de "processo colaborativo". Acho que o fato de termos começado como um grupo de estudos, o que pressupõe certa igualdade, fez com que a prática de compartilhamento coletivo estivesse na raiz do surgimento do Vertigem e, de certa forma, atravesse a busca de relações mais equilibradas no trabalho. Talvez não possamos falar em ausência de hierarquia, mas de hierarquias móveis, flutuantes, provisórias, que fazem com que em um momento predomine a dramaturgia, em outro a encenação, e assim por diante.

Então, não houve um projeto de trilogia, mas a trilogia aconteceu, não por deliberação, mas a partir do percurso de trabalho do grupo. Há uma igreja, um hospital, um presídio: a igreja é um espaço sagrado, celestial; o hospital é um espaço de sofrimento, portanto purgatorial; o presídio um espaço de punição, portanto infernal – e denominamos isso trilogia, a posteriori. Só depois nos demos conta dessa tríade espacial céu-purgatório-inferno.

Outra coisa de que nos demos conta agora, fazendo *BR-3,* é a existência dessa linha traçada para fora, que desenha a ocupação do espaço da cidade. É por acaso, e ao mesmo tempo revelador, começarmos no centro da cidade, no centro histórico, na Santa Ifigênia, depois irmos para a Avenida Paulista, que é centro expandido, depois para a zona leste, no hipódromo, e depois cair na marginal. Isso significa ir ampliando esse raio de atuação, de inserção do teatro nesses lugares da cidade.

Uma característica do grupo é que, apesar de conectados, não emendamos um trabalho no outro, então, após um tempo, depois de a poeira ter baixado, nos reencontramos e começamos a discutir para onde vamos, o que vamos fazer, e, com base nessa avaliação, o próximo trabalho vai sendo gestado. Então, não sei se é essa dinâmica que acaba conduzindo ou criando essas linhas, identitárias ou de continuidade, porque elas não foram pensadas a princípio como projeto definido. Talvez essa constante reavaliação vá orientando uma trajetória que, por um lado, definimos, por outro, não: há uma dinâmica que é ambígua, paradoxal, às vezes porque você quer controlar e ao mesmo tempo não controla, há uma tensão aí, nessa constituição de um trajeto, de um percurso.

**Você diz que não tinha projeto artístico quando concluiu o curso de direção na universidade, mas, fosse pela via negativa ou positiva, não havia algumas convicções que orientaram esse ponto de partida?**

Não sei se dá para falar em convicção, talvez seja uma palavra forte demais, mas acho que, talvez pelo fato de eu ter cursado não só direção, mas também teoria, na universidade, e ainda por alguns professores que cruzaram meu caminho – por exemplo, o Jacó Guinsburg, a Elza Vicenzo e alguns outros –, por alguns artistas que cruzaram meu caminho – penso em Eli Daruj, Marilena Ansaldi –, essa idéia de um comprometimento sem concessões com a criação, de uma entrega sem reservas ao trabalho, isso associado à pesquisa, esses elementos vão se imbricando. Eu me lembro que, depois do trabalho com a Marilena, em *Clitemnestra*, de Marguerite Yourcenar, que foi para mim muito importante, o que levou à idéia do grupo de estudos, fiz uma projeção do que seria meu futuro como diretor: as pessoas me chamando para dirigir e eu fazendo coisas avulsas, a granel. Isso me deu uma certa depressão. Não tem juízo de valor, cada um faz o que quer, mas sinto que esse momento acirrou o desejo de, com a Johana Albuquerque, a Daniela Nefussi e a Lúcia Romano, constituir um grupo de estudos, quase para não perder a âncora, não ficar à deriva no mercado como um formatador de produtos-espetáculos, numa espécie de linha de montagem criativa. Como eu disse, acho que a palavra convicção é muito forte, mas talvez uma sensação, ou até um medo dessa deriva, tenha conduzido a esse outro lugar, ao nascimento do Vertigem.

**Muitos grupos, hoje, reiteram a importância da pesquisa no processo de criação; isso tornou-se quase um quesito obrigatório no discurso dos coletivos. Trata-se também de um tema que pode abarcar enunciações bastante diversas. Você pode definir o que é pesquisa para o Vertigem?**

Quando montamos o grupo de estudos, essa coisa da pesquisa já estava em voga, há muito tempo, e eu me lembro que uma das coisas que nos incomodavam era que, na verdade, o que chamavam de "teatro de pesquisa" concernia apenas a um momento inicial do trabalho, quando se convidavam pessoas para dar palestras, liam-se alguns livros etc., mas, quando iam para o trabalho de cena, o que acontecia era, de certa forma, a reprodução de um jeito convencional de fazer teatro. É o que eu chamaria de "pesquisa chantilly"... Talvez por isso, antes de entrar propriamente no tema da física clássica, que era o que queríamos trabalhar no grupo de estudos, tenhamos resolvido dedicar um período para discutir e experimentar, na prática, o que seria, para cada um "pesquisar". Então, colocávamos para cada um dos atores: "O que é pesquisar? Como é que você pesquisa? Que instrumentos você usa? Se eu te der um tema, como é que você desenvolve, como você pesquisa esse tema?" Na época, essa discussão sobre pesquisa em arte era menos presente, havia menos material do que temos hoje, e isso foi muito bacana porque ofereceu uma base para que o grupo desse uma centrada de eixo, ainda que talvez não tenha conseguido responder de forma precisa a essa questão. Mas, nos colocamos o problema, nos colocamos nesse lugar. E quando entramos na física clássica, estávamos um pouco mais azeitados, amparados, conscientes do que poderia ser um processo de pesquisa.

Acho que existe, sim, uma investigação teórica que um grupo pode realizar por meio de entrevistas, encontros com pessoas, leitura de material, acho que isso é uma parte do trabalho: do *Paraíso* ao *BR-3*, sempre houve isso. A partir de *Jó*, o grupo vai entrando numa vertente de pesquisa de campo cada vez mais forte: em *Jó*, ela foi muito utilizada

para a construção dos personagens; no *Apocalipse*, se vinculou à criação do material dramatúrgico, e, mais adiante no processo, ao trabalho de construção dos personagens; no *BR-3,* ela foi o motor do trabalho. *BR-3 é* pesquisa de campo: ele parte de uma pesquisa de campo, seja por um ano de atuação em um bairro como Brasilândia, seja por uma viagem de trinta e poucos dias, por terra, daqui de São Paulo até o Acre, até Brasiléia, deixando-se contaminar por todos os encontros, experiências, depoimentos, histórias orais: o trabalho vai nascer disso. Então, essa vertente de pesquisa de campo foi ficando mais forte, mais acentuada, até chegar ao ponto de ser o eixo do trabalho em *BR-3*. A investigação teórica e a de campo fazem parte de algo maior, que poderia ser chamado de "pesquisa de criação", que vai incluir, além delas, uma investigação temática, interpretativa, espacial etc. Temos nessa procura alguns elementos que são recorrentes e outros que são, digamos, tentativas; de certa forma, eles vão se modificando a cada trabalho.

Entre esses elementos recorrentes, está o depoimento pessoal, não só no sentido memorialístico, mas também no sentido crítico, de como eu ator, eu diretor, eu iluminador, me coloco diante de alguma questão. E de certa forma o processo estimula esse posicionamento crítico. É importante que os integrantes do grupo se coloquem criticamente na frente daquele material. O depoimento é uma chave, um instrumento, no processo de criação, que atravessa o trabalho do Vertigem. Esse elemento é recorrente, mas a forma como ele acontece vai variar de trabalho a trabalho, e acho que experimentamos em cada um deles. O modo como se opera a criação dramatúrgica também é outro elemento do processo de pesquisa.

Agora, em cada trabalho, ele se deu de forma distinta: no *Paraíso*, no caso do Sérgio de Carvalho, com a presença integral do dramaturgo em sala de ensaio; no caso de *Jó,* a presença mais pontual do dramaturgo; no *Apocalipse*, experimentamos uma presença mais equilibrada – houve uma fase do em que o dramaturgo esteve o tempo inteiro e uma outra fase do processo na qual o acompanhamento se deu pontualmente. No *BR-3*, houve também a assistência do dramaturgo durante um tempo grande do processo, e depois uma presença mais pontual, numa dinâmica diferente. Depois da pesquisa de campo, Bernardo Carvalho trouxe um argumento sobre o qual desenvolvemos um período de improvisações. Só daí esse argumento se transformou num roteiro e, mais tarde, no texto propriamente dito. Diferente do que ocorreu com o *Apocalipse*, em que as improvisações atiravam para vários lados, no *BR-3* as improvisações dialogaram com o argumento que foi trazido. Enfim, poderíamos falar de outros elementos do processo de pesquisa, como o workshop, o treinamento direcionado, a dinâmica de feedback etc.

**Comente, então, como se encaixa nessas experiências a preparação técnica dos atores.**

Acho que, no trabalho do grupo, as técnicas só têm sentido na medida em que estão conectadas com o processo de criação. No *Paraíso*, trabalhamos com a *improvisação de contato* [*contact improvisation*] e o Laban, técnicas que nos ajudariam no diálogo com a física; em *Jó*, o butô foi uma técnica que também nos auxiliou a dialogar com a questão da morte, da doença, do sofrimento; no *Apocalipse*, fomos para a capoeira, porque esse elemento da luta era algo que nos parecia ser útil ao espetáculo; em *BR-3*, usamos a máscara, para o trabalho de máscara neutra, meia máscara, porque isso também parecia dialogar com a questão da identidade, tema central do projeto. Então, acho que as técnicas vêm estimular ou dialogar com as inquietações de cada um dos trabalhos – e elas são diferentes a cada processo.

**Vocês abrem os processos de trabalho para o público. Poderia comentar como se dá essa interferência?**

Em *Paraíso* não tivemos interferência do público antes do ensaio geral; em *Jó*, aconteceu de uma forma muito reduzida, foram dois ou três ensaios abertos, logo antes da estréia, para algumas pessoas convidadas, e foi muito bacana, tanto que, a partir desse feedback, mudamos o final inteiro de *Jó*. Quem viu *Jó* na estréia e viu uma semana depois, assistiu a dois finais completamente opostos. No *Apocalipse*, decidimos abrir sistematicamente um período do trabalho para uma interferência concreta do público – fizemos um mês e meio de ensaios abertos, conversamos bastante com as pessoas e trabalhamos enormemente com base nesse feedback. No *BR-3*, mantivemos esse período de ensaios abertos e ainda acrescentamos uma outra coisa, um questionário. Eu diariamente pegava essas pesquisas e levantava tudo o que era crítica, problemas, e direcionava isso para as áreas de criação e discutia com os atores, ou com o dramaturgo. Essa presença do público no processo de criação é um instrumento que faz parte do nosso procedimento criativo. Ele amplia a noção de "colaboração", no processo colaborativo.

**Como é que você tempera essa participação do público, sem que isso seja uma concessão ao gosto particular do espectador, às expectativas dele, que nem sempre correspondem ao projeto do trabalho?**

A chave é a filtragem disso. Como no nosso processo de trabalho há essa contínua negociação entre todos os criadores, tem muitas vozes o tempo inteiro, isso vai dando um calejamento para você ouvir, vai exercitando uma prática de escuta e ajuda a perceber, internamente falando, o que está em jogo num determinado feedback.

Quando você abre para o público, evidentemente tem muita coisa ali que não nos serve, não diz respeito ao trabalho, talvez até incida nisso de um gosto, digamos, simplificador. Mas – estou falando por mim, não sei como os outros lidam com isso – eu sinto que consigo passar por essa selva de comentários muito díspares, às vezes muito agressivos, às vezes você tem, da parte dos espectadores, depoimentos que destroem de forma muito virulenta aquilo que você passou quase dois anos construindo; o trabalho fica reduzido a pó. Mas, mesmo com um depoimento dessa natureza, se você consegue passar por ele e perceber, naquela raiva toda, elementos que possam ser úteis para o trabalho, você não deixa aquilo destruí-lo e vai em frente. Então, eu não tenho medo desse tipo de concessão.

Por outro lado, se você pega, em dois ou três depoimentos, pessoas que dizem "olha, eu não entendo tal coisa", então a pergunta é: você quer que a pessoa entenda? Sim, queremos... Então, tem algo a ser revisto. Não acho que isso seja uma concessão no sentido negativo. Às vezes você está tão mergulhado no trabalho, e aquilo é tão óbvio, você já discutiu tanto, já explicou tanto, que para você está claro, mas aí você percebe que para o outro não está.

**Você poderia definir o que é processo colaborativo para o Vertigem? Quais são os aspectos problemáticos desse modelo?**

O processo colaborativo é filho direto da criação coletiva. Para uma parte dos grupos de criação coletiva, essa proposta de anulação das funções era uma questão problemática. Eu estava lendo os escritos do Julian Beck, e ele falava de um

certo desconforto pelo fato de ele e Judith Malina estarem dirigindo, de assumirem a direção..., às vezes me parece que essa questão de existir ou de assumir uma função gera alguma crise.

Na verdade, a repulsa pela especialização não pode ser generalizada, porque houve grupos de criação coletiva – por exemplo, na Colômbia – em que essas funções foram mantidas. Nesse sentido, a semelhança passa a ser maior entre o que chamamos de processo colaborativo, hoje, e a criação coletiva. No caso do processo colaborativo, a questão da manutenção das funções não gera uma crise. São outras as crises, outros os problemas. A dificuldade surge durante a dinâmica: em que medida o dramaturgo está dialogando com todo o material que está sendo trazido pelo grupo? De que maneira o diretor ouve ou não determinados desejos que estão aparecendo ali no trabalho? Agora, o fato de haver funções individuais, autorias individuais, isso não põe em risco a construção de um discurso coletivo, pelo contrário. Apesar de mais difícil, ele aparece de forma muito mais consciente e madura.

**Na resposta à primeira pergunta, você se refere a um contínuo estado de crise que acompanha a trajetória do grupo. Ainda estamos falando da mesma crise? A crise é inerente ao processo colaborativo?**

O problema do processo colaborativo, dessas dinâmicas coletivas de criação, é que você não consegue fazer isso rapidamente, são muitas vozes, muitos pontos de vista, e isso tem de ser ouvido, negociado, discutido – do contrário, não é coletivo. Às vezes você passa muito tempo para chegar a um determinado lugar, e isso provoca uma dilatação dos processos. O problema dos processos dilatados é o cansaço e o desgaste das relações. Isso existiu em todos os trabalhos, em *Paraíso*; em *Apocalipse*, em que aconteceu menos, mas também aconteceu; em *Jó* ocorreu demais; e no *BR-3* também. Acho que tem a ver com essa distensão no tempo. E, claro, é uma distensão no tempo e, além disso, trabalhando em condições materiais que não são favoráveis. Uma coisa é você ter um salário bacana, você ter boas condições de trabalho. Mas não, não se tem isso, financeiramente falando. Aí, vai para um rio poluído, vai para um presídio, vai para um hospital, não tem camarim, é um lugar sujo, fedido: todas essas coisas vão desgastando as relações e o processo.

**Você esteve recentemente na Inglaterra, trabalhando no Royal Court Theatre, especialmente convidado para coordenar uma oficina de criação com atores e dramaturgos vinculados àquela instituição, e o principal interesse era a possibilidade de experimentar um modo de criação colaborativo. Como funcionou o processo colaborativo no ambiente inglês? Ele faz sentido em um meio como o britânico, tão fortemente ancorado na tradição da dramaturgia autoral?**

Fui morrendo de medo, porque quando a Elyse Dodgson, uma das diretoras do Royal Court, fez a proposta, a idéia era experimentar ali essa dinâmica de processo colaborativo. Só que eu sempre trabalhei isso em conjunto com o meu grupo. Claro, trabalhei como professor, coordenando processos de alunos, mas do ponto de vista da criação, como diretor, eu sempre trabalhei com o Vertigem. E eu fui sozinho – até levantou-se a possibilidade de ir algum ator, outra pessoa do grupo, pelo menos num primeiro momento, mas as restrições de orçamento do teatro impediram essa solução.

Então, a proposta era ter um dramaturgo – que foi uma dramaturga, na verdade – e atores ingleses e criar o trabalho a partir de um tema. A idéia era que fosse um exercício, não um espetáculo, já que tínhamos menos de três semanas. Pedi a Elyse que definisse o tema com a dramaturga – eu acabava de sair do *BR-3*, estava esvaziado, não tinha nenhuma sugestão a dar – e chegou-se à idéia de trabalhar com a temática da comunidade brasileira em Londres. Como eu não sabia nada sobre essa comunidade, disse para Elyse que deveríamos garantir minimamente o espaço de pesquisa de campo, visitar essa comunidade, estar nessa comunidade, encontrar pessoas, fazer experiências nesse ambiente porque, apesar de brasileiro, nunca pertenci a essa comunidade e não sabia nada sobre ela.

E, a partir daí, foi um processo muito rápido, muito intenso. Engraçado porque foi o oposto do meu trabalho, por isso acho que eu quase não dormia durante esse tempo em que estava lá. Sozinho, dirigindo em outro idioma... O que é um problema, porque você não encontra palavras, meios-tons, e, embora eu tenha certo domínio do inglês, há uma diferença entre você estar no seu idioma e você criar em outro idioma. Além disso, foi um processo muito curto. É claro que trabalhávamos da manhã até a noite, eu trabalhava com os atores de manhã, e à tarde com a dramaturga April de Angelis, e, à noite, ou eu trabalhava sozinho, ou com a April. Foi um processo muito intenso.

Essa dinâmica da colaboração, no que concerne ao Royal Court, é muito diferente daquilo com que eles estão acostumados. Lá, tradicionalmente, você não mexe no texto; você pode colaborar, o ator pode ajudar a tornar a dramaturgia uma coisa mais viva, mas há um rigor em relação ao texto que é muito forte. Por outro lado, a hierarquia em relação ao diretor também é forte. Como eu disse desde o início que eu não sabia o que era essa comunidade, que nós iríamos descobrir juntos, sem ter medo dos clichês, isso deu uma grande liberdade a eles. Os atores comentaram isso, quando fizemos uma avaliação, no último dia. Sinto que essa dinâmica do colaborativo com os atores – eram três atores, dois homens e uma mulher – ocorreu de forma surpreendente, eles entraram de cabeça nessa dinâmica. A April é uma dramaturga maravilhosa, colaboradora de muitos anos do Royal Court, e também estava interessada num jeito de fazer que era outro. Porque eu trabalhei do modo como trabalho com o Vertigem: os atores produzem textos, escrevem textos. Não que esse texto permaneça até o final, não necessariamente, mas você tem uma prática de os atores escreverem. E ela recolheu esse material, lançou mão de muito do material escrito pelos atores. A estrutura final, a amarração das cenas, o conceito dramatúrgico da peça, foi ela quem propôs. Se bem que, eu que já trabalho há muito tempo nessa perspectiva, acho que faltou um pouco mais de tempo para um amadurecimento em relação à dramaturgia.

No caso dos atores, sinto que eles se divertiram muito, foi muito rico o processo com eles. Eles compraram toda a história – a Elyse foi maravilhosa na escolha tanto da dramaturga quanto dos atores – e entraram de cabeça, trouxeram muito material, fizemos muitas experiências, como conversar com brasileiros que estavam ilegais. Num determinado momento, eu e mais um dos atores fomos alugar um apartamento, como se fosse para mim. Entramos naqueles apartamentos superapertados, onde moram dez pessoas, com um banheiro só, um lugar sujo, onde as pessoas vivem mal... Os atores eram muito propositivos. Do ponto de vista da direção, acho que fui muito contaminado por eles, no bom sentido. Eles traziam o material e, por mais que muito desse material fosse duro, difícil, pesado, eles lidavam com ele de uma forma cômica, um humor inglês, um humor negro, e foi muito surpreendente porque o resultado do

trabalho ficou muito engraçado. Um amigo meu foi lá ver e brincou comigo: "Você sai do Brasil, onde você faz aquelas peças pesadas, para vir fazer uma comédia em Londres?".

**O que foi esse resultado?**

O trabalho final tinha 50 minutos de duração, tinha um texto, foi um exercício com começo, meio e fim, que apresentamos durante dois dias para o público em geral. Enfim, eu fui muito assustado para a experiência, ainda mais por estar no Royal Court, mas acho que o Royal Court está mudando, buscando outras formas de criação de dramaturgia, e acho que o processo colaborativo pode ser uma delas. Não estou dizendo que o processo colaborativo seja uma panacéia, nem que seja a única ou a melhor maneira, mas ele também é uma forma de produção de nova dramaturgia.

**Você acha que todo e qualquer ator esteja capacitado para participar de um processo colaborativo?**

Acho que não. Você pode ter atores que não tenham esse interesse, porque no processo colaborativo o que você tem é o ator-dramaturgo, o ator-encenador, o ator-iluminador, portanto, ele tem um caráter propositivo, de texto, de cena, de objeto, de material, de ocupação de espaço, que você encontra só em alguns atores – isso não os faz melhores ou piores, não se trata disso. Mas, existem atores cuja viagem, em que eles surfam, é no palco, com um roteiro, um texto, um personagem, e aí, com essas balizas, pegam e transformam aquilo, criam, dão dimensões às vezes insuspeitadas ao texto. São atores que funcionam melhor quando têm previamente esses elementos, textuais ou de personagens. E acho que existe aí também um trabalho de criação, sim, importante e significativo, feito a partir de algo preexistente. Quando você coloca esse ator no processo colaborativo, no qual ele não tem nada, tem apenas um tema vago, e ele tem que trazer imagens cênicas, produzir texto, escrever, improvisar... Talvez eu não tenha vivido muito essa experiência até porque os atores que se aproximam ou que vêm trabalhar comigo são atores que já têm esse desejo de colaborar, mas às vezes eu vejo em alguns dos meus alunos uma dificuldade muito grande com relação a essa atitude propositiva, à atitude autoral, no sentido de contribuir para o espetáculo, para a dramaturgia, e não só para o âmbito do personagem.

**Você dirigiu *História de Amor*, de Lagarce, como leitura encenada, em 2007. Essa experiência diferiu dos trabalhos anteriores, entre outras coisas, pelo uso de um texto já pronto e pela instalação do texto em um espaço cênico mais francamente definido por uma relação tradicional de palco e platéia, ou seja, a platéia disposta em arena no próprio palco. Quais foram as circunstâncias desse trabalho? Você tem intenção de futuramente explorar as condições dessa experiência, mais próximas de um teatro de câmera do que da espetacularidade das montagens anteriores?**

A leitura do Lagarce na verdade foi uma conjuntura da crise pós-*BR-3*. Como tivemos de abortar o trabalho por causa do aumento abusivo do preço das balsas, ficamos devendo algumas apresentações para a Petrobras. Até tentamos voltar com algum espetáculo da trilogia, para assim repor os espetáculos que estávamos devendo, mas não

conseguimos. Então, a única coisa que tínhamos era uma leitura dramática que havíamos feito lá no teatro da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, porque houve uma Semana Lagarce na USP, e vários grupos fizeram leituras dramáticas – e *História de Amor* foi o texto de que mais gostamos, entre todos os textos de Lagarce que tínhamos lido.

A única coisa que tínhamos era isso. Propusemos, então, transformar o que havia sido uma leitura dramática em uma leitura encenada. Não podia nem mesmo falar em espetáculo, porque nossos processos são longos, e era algo que precisávamos fazer rapidamente. Por outro lado, eu também achava que aquele era um texto que, por suas características, talvez funcionasse muito bem como uma leitura encenada. Ensaiamos durante dois meses e apresentamos.

O que eu acho interessante nessa experiência do Lagarce é o fato de ser uma experiência híbrida, que não é nem espetáculo nem leitura dramática. Ele fica num lugar "entre". É um lugar que eu gosto para esse trabalho, não acho que seja uma concessão, por mais que sua produção tenha vindo apagar um incêndio. E se hoje você me dissesse: "Vou te dar um patrocínio para você ficar mais um ano e fazer disso um espetáculo", eu não aceitaria. Eu gosto dele nesse lugar intermediário onde ele está, de uma quase peça...

Tem um outro aspecto que foi muito legal, o registro de interpretação que o trabalho propunha: para os atores foi um desafio muito grande. Aquela coisa mais visceral, mais irada, forte, do Vertigem, lá não servia para nada. O texto do Lagarce estava em um grau zero, tendendo a zero, do ponto de vista dessa energia. E isso foi um desafio muito grande para os atores e para mim na relação com eles. Foi difícil entender que registro era esse, como construir esse registro.

Ao mesmo tempo, mesmo no palco italiano, existia ali uma exploração, uma inquietação espacial, que tem tudo a ver com o Vertigem. Apesar de não ser uma ocupação de um espaço externo, na cidade, acho que não fomos para o palco italiano, simplesmente, não fizemos um espetáculo à la italiana. Havia uma exploração espacial ali, de outra natureza, certamente. Tenho vontade de fazer outros experimentos desse tipo, além, é claro, de continuar o trabalho de intervenção urbana, de dimensões maiores, que o Vertigem faz.

**Você é professor de direção do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP. A presença de artistas hoje no meio acadêmico é mais evidente do que há alguns anos. Mesmo assim, há pontos de tensão na relação entre a academia e o trabalho de criação artística. Se você admite essa tensão, como lida com ela?**

Eu, na verdade, me sinto um anfíbio: não consigo me imaginar só diretor ou só professor, gosto muito de dirigir e gosto muito de dar aula também. Eu carrego elementos de um pólo para o outro: em um dos semestres do curso de direção, por exemplo, faço com os alunos uma experiência de processo colaborativo, e isso eu trago do Vertigem. Ao mesmo tempo, o fato de eu estar estudando direção, pesquisando direção, discutindo direção com os alunos, e acompanhando os processos deles, também me alimenta e me dá recursos para, como diretor, levar para o Vertigem. Isso falando do cruzamento dessas duas instâncias. Mas acho que, se você pega só o Vertigem, existe um elemento

pedagógico e artístico conjugado ali o tempo inteiro. Esse trabalho de formação é contínuo, é contínuo para mim, para os atores, e o fato de você estudar determinado assunto, trazer determinada pessoa para trabalhar uma técnica com os atores faz parte do processo de formação interno do grupo.

Além disso, temos uma atuação pedagógica como grupo. Fomos para Brasilândia, desenvolvemos oficinas, desenvolvemos um trabalho pedagógico ali – então, essa dimensão pedagógica está no próprio grupo, nesse pólo, digamos, mais artístico. Mas ele não é só artístico, ele é artístico-pedagógico. E, quando você olha o pólo pedagógico, também não é só pedagógico, porque você está trabalhando com artistas, alguns até muito maduros, apesar de alunos. É uma experiência que tem esse elemento artístico, de criação, e é também pedagógica. Essas coisas se cruzam, mas, também, dentro delas mesmas, conservam essa dupla face.

Esse lugar de diretor-professor é um lugar que me potencializa, me estimula. Estou no lugar onde gostaria de estar. Eu fico muito mobilizado e preenchido por essa dupla face. Evidentemente, existem problemas, momentos nos quais as duas instâncias se trombam: a véspera de uma estréia não se conjuga com o cotidiano regular de preparar aula, dar aula, aí fica difícil. Ou, ao contrário, nos momentos de finalização de curso, de finais de semestre, ter de atender a uma reunião do grupo, a uma atividade de ensaio, isso também fica pesado. Talvez os momentos de crise, durante os quais essas coisas ficam mais pesadas, conflituosas, sejam os momentos de fechamento, tanto na escola quanto no trabalho do grupo.

**Você prepara agora sua tese de doutorado. Sua dissertação de mestrado abrangeu a experiência do Vertigem em seus principais delineamentos e, diretamente, a montagem de *Paraíso Perdido*. Para onde você encaminha agora suas reflexões?**

No mestrado, falei da experiência do Vertigem no processo de construção de seu primeiro espetáculo, a partir de vários aspectos da criação; no doutorado estou focando especificamente a questão da direção, do encenador que atua em um coletivo, numa perspectiva coletivizada, como isso se dá. Aí não é só a experiência do Vertigem, eu penso a questão da encenação no processo da criação coletiva, nas décadas de 1960 e 1970. Tomo alguns grupos, mas sempre pelo viés da direção. Vou tratar também da função do encenador no processo colaborativo. Claro que estou dialogando com a minha experiência, eu não conseguiria fazer um doutorado sem essa relação direta, até porque o Vertigem é o meu projeto de pesquisa, essas coisas estão imbricadas. Porque, de fato, o Vertigem funciona como um laboratório, no qual estou desenvolvendo coisas. Então, no doutorado, eu falo sobre direção, e tem dois pólos: vou do que chamo de uma encenação coletiva até uma encenação *no* coletivo, usando a criação coletiva e o processo colaborativo como a base de discussão.

**Você esteve nos Estados Unidos de meados de 1996 até o fim de 1997 com uma bolsa de residência. Como foi esse estágio no exterior?**

Acho que houve encontros muito bacanas: os dois processos com a direção do Joseph Chaikin foram especiais, por essa questão muito refinada que ele tem em relação ao ator – nos Estados Unidos até brincam com ele chamando-o de "Brook americano". Foram processos difíceis, ele tinha sofrido um AVC, falava muito devagar, com dificuldade, mas tinha um olhar muito agudo em relação ao ator e foi bastante enriquecedor acompanhar esse diálogo dele com o ator.

Com a Anne Bogart houve uma grande afinidade, o jeito dela de trabalhar, que é um jeito colaborativo, tem tudo a ver com a forma como eu trabalho. Então ali houve uma sintonia, e o fato de eu poder acompanhar uma diretora generosíssima, bastante experimental, trabalhando nessa dinâmica colaborativa, e eu de fora vendo isso acontecer, foi ótimo. E o Richard Foreman também, mesmo sendo o oposto de mim. Ele faz tudo sozinho: no primeiro dia de ensaio já tem tudo decidido, chama para si todos os elementos de criação. Tanto é que os atores chegam no primeiro dia com texto decorado, já tem a trilha gravada, cenário montado e tudo. E aí ele passa dois meses mudando e desconstruindo tudo o que construiu. E ele não ouve nada do que os atores falam, ele faz só da cabeça dele. É o oposto da minha forma de trabalhar, mas, ainda assim, foi muito bacana.

Já a experiência com o Bob Wilson, em Watermill, foi muito complicada, talvez por conta do aspecto humano. Com a Anne eu tinha total sintonia, com o Wilson uma total dessintonia, não no quesito artístico, mas no quesito humano, que para mim é fundamental. Uma experiência muito dura, dois meses em Watermill e saí assim me arrastando, muito infeliz, com uma sensação de que as pessoas ali estavam sendo exploradas e ainda tendo de agüentar aquele auto-incensamento diário por parte do Wilson. Foi uma decepção.

Agora, eu acho que, desse período que passei nos Estados Unidos, mais do que o aprendizado técnico ou artístico, o importante para mim foi o afastamento do país. Uma coisa é você ir fazer uma temporada do *Jó* em Bogotá, outra coisa é você ficar um ano e alguns meses fora do Brasil. A maior radicalidade dessa experiência foi esse afastamento das minhas referências. Acho que isso deu uma mexida comigo, acho que isso, sim, me levou para um outro lugar no trabalho de criação.

**Considerando as viagens e temporadas no estrangeiro, qual tem sido, a seu ver, o ponto de conexão que faz com que os espetáculos do Vertigem sejam sempre tão bem recebidos lá fora? Se possível, gostaríamos que você situasse os aspectos formais, mais do que os de conteúdo.**

Acabamos de vir do Chile, onde apresentamos *O Livro de Jó*. Até tentamos levar o *Apocalipse*, o *BR-3*, que são trabalhos mais recentes, mas quiseram *O Livro de Jó*. Um espetáculo que já tem 13 anos... Foi criado para um determinado momento, acho que teve lá o fôlego dele; tudo bem, é um espetáculo de que eu gosto, mas gerava uma dúvida: faz sentido? Faz sentido, hoje, em 2008, apresentar esse espetáculo no Chile? E a minha resposta era "não, não faz sentido". Isso antes das apresentações. Mas, aí, foi impressionante a reação das pessoas, impressionante o quanto o espetáculo funciona, dialoga com elas. Acho que ele vai ganhando outras dimensões. Se a questão da aids hoje não tem mais o peso trágico que tinha – comparando aquele contexto em que estávamos e o contexto atual –, talvez a questão da morte, de se lidar com a morte, seja um dado que atravessa todas as culturas, e continua fazendo sentido em *Jó*.

**Nas críticas que saíram, o tema da peça é questão central?**

Não, não só a questão do tema, mas também a utilização do espaço. Uma das críticas chegou a colocar *Jó* como uma referência na cena latino-americana, no que concerne a essa investigação do espaço público. Em Santiago, a maior

parte dos hospitais é particular, acho que existem só dois ou três hospitais públicos, e são hospitais bem decaídos. Apresentamos em um hospital público em funcionamento, um complexo ativo, mas em uma ala na maternidade que estava fechada, abandonada, esperando reforma – aquela coisa de descaso com o bem público. Isso até destoa de Santiago, que é uma cidade que está bem, economicamente. Mas, levar o público para esse lugar, fazê-lo entrar nesse hospital deteriorado, se defrontar com esse descaso, talvez isso seja uma âncora para o trabalho continuar fazendo sentido. Uma âncora, nesse caso, não apenas existencial ou filosófica, mas de intervenção social e política, que pode justificar a recepção intensa que tivemos por parte do público. A sensação que eu tenho é que, na medida em que você muda de país, muda de cultura, os trabalhos vão ganhando outros significados, vão ganhando dimensões insuspeitadas.

**Esse mesmo raciocínio aplica-se ao Brasil? Você pode constatar isso na temporada de *BR-3* no Rio de Janeiro?**

Acho que o *BR-3* no Rio de Janeiro teve para nós um sentido tão importante porque, de certa forma, foi a superação do trauma, devido ao final forçado da temporada aqui em São Paulo, e ele provocou um processo de cura nas relações internas do grupo. Como foi um processo longo e difícil para todo mundo, e uma temporada muito curta, não houve tempo para a cura desse desgaste. *Jó* estreou em crise, as relações completamente desgastadas, mas aí o espetáculo ficou um ano e meio, quase dois anos em cartaz, então, houve tempo de ir tratando das lesões, as lesões criativas, processuais. Mas, no caso de *BR-3*, não houve esse tempo: estreamos, apresentamos menos de dois meses e tivemos de suspender a temporada, porque o aumento do preço de aluguel dos barcos tornou o espetáculo financeiramente inviável. E isso ficou engasgado na garganta, não tinha como colocar para fora. Foi a pior crise que o grupo viveu.

Acho que a experiência do Rio foi também muito difícil: era barco que não funcionava, que quebrava, que destruía o cenário, motim de marinheiro, não era época de chover, mas chovia, não dava para ensaiar... aconteceu de tudo no Rio de Janeiro... Mas, apesar de muito difícil, pelo fato de colocarmos o trabalho de novo em cartaz, o *BR-3* ganhou uma dimensão no Rio diferente da de São Paulo.

Agora que a experiência do Rio passou, eu percebo uma diferença bastante positiva, muito distinta de São Paulo, como resultado do trabalho. O espetáculo já era grande, mas ganhou uma dimensão maior no Rio de Janeiro. Em São Paulo, para quem está na marginal, a paisagem é de certa forma homogênea, o que é bom para o trabalho, essa homogeneidade letárgica do Tietê. No Rio era o oposto, não tinha letargia nenhuma, mudava-se de lugar e era uma outra coisa. O cenário da Brasilândia tinha como fundo a Favela do Caju; você saía do Caju e entrava numa zona de construção de navio, que se não era a construção de Brasília, como pressupõe a dramaturgia da peça, tinha ainda assim o elemento da construção, tinha a ver com uma identidade em formação. E, de repente, o barco virava e entrava em uma zona preservada de natureza. E no final o barco atracava e o público descia numa ilha do Exército, onde havia uns galpões antigos, havia até uma igreja, no fundo, e tinha a ver com essa coisa do Santo Daime, porque o Daime tem relação também com o Exército, com Rondon. E saíamos desse galpão e íamos para o píer, que era uma quadra de futebol, onde, em vez do pagode, como era em São Paulo, fizemos um baile funk. E apesar do grau de poluição

do Tietê ser bastante superior, essa parte do Fundão é uma zona da Baía de Guanabara completamente degradada, o cheiro é muito forte, tem muito lixo – não como o Tietê, que tem um tapete de lixo –, mas tem muito lixo, é um anticartão-postal do Rio de Janeiro.

Eu gostei muito do resultado artístico do trabalho no Rio de Janeiro, que era uma coisa que me deixava muito em dúvida. Nós falávamos sobre isso: é a primeira vez que tiramos o espetáculo de São Paulo, um espetáculo que foi feito sob medida para o Tietê, será que isso vai funcionar? Isso não é retórico, era de fato um ponto de interrogação forte. E eu acho que funcionou muito bem, a ponto de pensar – na verdade, acho que deve ter um exagero meu nessa avaliação – que o espetáculo funcionou mais lá do que em São Paulo.

**Vocês puderam trabalhar com a comunidade local, como fizeram em São Paulo?**

Evidentemente, se morássemos no Rio de Janeiro, o que fizemos na Brasilândia, teríamos feito no Caju, trabalhar lá durante todo um ano. Mas, dessa vez, não tivemos tempo, não foi possível. Ainda assim, tentamos criar conexões, chegamos a fazer workshops no Caju, a convidar pessoas para participar, havia no espetáculo músicos e atores que eram de lá, os barqueiros, que faziam toda a contra-regragem e estavam também no espetáculo, moravam ali no Caju, então tentamos criar pontes, o tempo inteiro. Esse diálogo com um local e o seu entorno, com a paisagem geográfica e humana, com os membros da comunidade ou bairro onde fazemos os espetáculos, é um dos eixos mais fortes do trabalho do Vertigem.

São Paulo, 6 de fevereiro de 2008.

# o compartilhamento dos sentidos

entrevista com *Catherine Marnas*

A encenadora francesa Catherine Marnas é artista associada ao Théâtre La Passerelle, scène Nationale de Gap et des Alpes du Sud desde 1991 e lá desenvolve importante trabalho de formação de platéia e democratização do acesso à arte teatral, que repercute de modo muito positivo no espaço público e na vida da comunidade. A opção por trabalhar fora de Paris permite a Catherine ser muito crítica em relação à dispersão e ao deslumbramento da capital. O repertório de seu grupo, a Compagnie Parnas, mescla autores como Shakespeare, Tchekhov, Max Frisch, Bertolt Brecht, Rolland Dubillard, Bernard-Marie Koltès, mas a interferência sobre o texto – cortes, colagem, montagem, inserções de material criado durante os ensaios – é um procedimento recorrente no trabalho. Atriz formada pelo

A encenadora francesa Catherine Marnas é artista associada ao Théâtre La Passerelle/Scène Nationale de Gap et des Alpes du Sud desde 1991 e lá desenvolve importante trabalho de formação de platéia e democratização do acesso à arte teatral, que repercute de modo muito positivo no espaço público e na vida da comunidade. A opção por trabalhar fora de Paris permite a Catherine ser muito crítica em relação à dispersão e ao deslumbramento da capital.

O repertório de seu grupo, a Compagnie Parnas, mescla autores como Shakespeare, Tchekhov, Max Frisch, Bertolt Brecht, Rolland Dubillard, Bernard-Marie Koltès, mas a interferência sobre o texto – cortes, colagem, montagem, inserções de material criado durante os ensaios – é um procedimento recorrente no trabalho.

Atriz formada pelo Conservatoire de Lyon, professora de interpretação do Conservatoire de Paris, entre 1998 e 2001, Catherine tem interesse especial pelo treinamento e pelo trabalho dos atores. Desenvolveu estratégias pedagógicas que a levaram a ministrar oficinas em vários países, entre eles a China, o México e o Brasil. Já esteve inúmeras vezes no Brasil, onde está elaborando o projeto de montagem de *O Retorno ao Deserto*, de Koltès, com atores franceses e brasileiros, para estréia no Festival de São José do Rio Preto e apresentações em Gap e Paris, além de temporada em São Paulo e turnê brasileira em 2008.

A curiosidade pelos aspectos teóricos do espetáculo levou-a a desenvolver uma tese sobre o trabalho do diretor Antoine Vitez, de quem se tornou assistente no início da década de 1980. Foi colaboradora artística do diretor Georges Lavaudant, com quem trabalhou até 1994, em onze criações, ao mesmo tempo que iniciava sua carreira solo, em 1986, com *Rashomon,* baseado na novela de Akutagawa Ryunosuke. Em 1999, recebeu o Grande Prêmio Nacional do Ministério da Cultura da França, na categoria Jovem Talento das Artes Cênicas.

Em seus espetáculos, Catherine procura atribuir densidade a todos os elementos cênicos, relendo e reescrevendo os textos com base na sensibilidade contemporânea, solidária com as angústias, não apenas criativas, em que vivemos. Seus atores são estimulados a compreender que, em seu trabalho, o importante é não ter medo dos códigos, evitando assim a naturalização da atuação. E espaço, movimento, cor e música são instrumentos de uma poesia cênica muito vigorosa, que não recusa a referência a outras artes, sem, no entanto, nada perder de sua especificidade.

**Paralelamente a sua formação de atriz, você estudou teoria da arte com orientação de Michel Corvin. Em que medida a reflexão teórica sustenta sua prática teatral?**

O que é peculiar, acredito, é esse duplo caminho. Para mim, tudo aconteceu paralelamente. Nunca abandonei um caminho nem o outro. Sempre precisei dos dois: do prazer da pesquisa trazido pela escola e da prática. Eu lembro que, na universidade, eu preferia esconder que era atriz, e, quando estava com os colegas atores com quem eu trabalhava, escondia que estava na universidade. Era engraçado levar essa vida dupla.

**Em que época foi isso?**

Foi nos anos 1980, de 1980 a 1985 mais ou menos. Para mim uma coisa era tão lúdica quanto a outra. Eu precisava da curiosidade da universidade, da construção, da criação que havia na semiologia tal como eu a praticava com Corvin. Eu precisava do prazer da construção e, junto, do prazer da atuação. Na verdade, eu dei um jeito de reunir as duas coisas: fiz a pós-graduação sobre Antoine Vitez, e comecei uma tese. Eu sabia que queria aprender o trabalho de direção teatral com ele. Então, as duas coisas, que pareciam tão paralelas, na verdade foram concebidas como linhas oblíquas que iriam se juntar. De fato, no início, quando Vitez me aceitou como estagiária, foi como universitária. Eu estava escrevendo uma tese cujo título era "Hipótese de gramática dos deslocamentos nas encenações de Antoine Vitez", que ele achou muito engraçado. E fiz muito bem em usar a palavra "hipótese", porque eu conseguia, de certo modo, definir tendências, mas na verdade isso é sempre algo meio vago. Ele achava muito engraçado, porque, entre outras coisas, aquilo me levou a determinar que as diagonais, na obra dele, eram uma trajetória de dor. Ele achou graça naquilo, e passou a dizer: "Vamos então fazer uma pequena trajetória de dor". Eu sabia, desde o início, que o que mais me interessava no ofício de diretor era o trabalho de direção de atores. Eu tinha vontade de aprender isso com Vitez, sabendo que ele também se prestava perfeitamente à análise semiológica, porque ele tinha um sistema de construção muito intelectual. Outros diretores permitem menos esse tipo de análise. O que era agradável era poder trabalhar em cumplicidade, em conivência com Vitez. Aliás, havia tanta conivência que, em seguida, ele me aceitou não mais como estagiária, mas como assistente de direção, e, então, continuei a trabalhar com ele...

**Gostaríamos que você falasse um pouco sobre esse estágio e também a respeito do trabalho como assistente de Vitez, da importância desse período para sua formação.**

É curioso, mas também levei algum tempo para entender exatamente o que aquilo havia me acrescentado. Claro que Vitez é um mestre para mim. Eu o admirava muito, eu era muito jovem, e sua relação comigo era muito paternal. Achávamos engraçado porque ele tinha exatamente a mesma idade do meu pai, os dois nasceram no mesmo mês e no mesmo ano. Vitez viu chegar aquela menina meio ingênua, do interior, nada parisiense... Ele tinha uma enorme curiosidade e a extrema elegância de sempre demonstrar que se tratava de uma troca equilibrada. Só que para mim não era nem um pouco assim. Eu não sabia nada, e ele sabia tudo... Primeiro, ele se interessou muito pela tese, gostava de saber em que ponto eu estava, o que eu achava, e que eu a comentasse com ele. E tinha fascinação pela minha origem camponesa.

**De onde você é?**

Venho da região chamada Ardèche. Meus avós eram camponeses. E Vitez era completamente urbano. Logo, ficou curiosíssimo pelo meu conhecimento sobre árvores e plantas, fazia sempre muitas perguntas, e eu achava muito agradável.

No primeiro espetáculo que fiz, não conseguia determinar o que era influência de Vitez. Ele era inegavelmente um grande pedagogo. E agora é um mito. Praticava uma direção didática sem nunca revelar isso aos que estavam envolvidos no processo. Foi com ele que aprendi a técnica de dirigir atores. Por exemplo, eu via que, sem que

chamasse atenção sobre o fato, ele formulava sempre três vezes a mesma idéia, de três modos diferentes. E isso porque ele tinha atores vindos de mundos, de universos muito diversos. E das três formulações, mesmo que as três fossem entendidas, havia sempre uma que atingia mais precisamente o alvo. Era extraordinário. Os parceiros entendiam as três e, de repente, aquilo abria todas as possibilidades. Era o oposto da limitação de sentidos, ele não impunha nada aos atores, embora tivesse fama de usar um método coercitivo com eles; o que acontecia era que seus atores tinham um trabalho claramente reconhecível, porque Vitez tinha um estilo bastante peculiar. Mas, na verdade, ele dava aos atores grande liberdade.

Vocês perguntaram também o que me influenciou. Creio que demorei muito para compreender. Primeiro pensei que tinha sido o fato de ele me chamar a atenção para a melodia do texto, para sua musicalidade. Em contrapartida, eu tinha a impressão de ter um estilo de direção muito diferente, e percebi recentemente que há algo em comum, que é esse modo de tirar do texto um sentido subjacente, oculto, e torná-lo enorme; puxar uma raiz e fazê-la crescer. E, estranhamente, tive a impressão de descobrir isso com Koltès. É o que chamo de camadas profundas de Koltès, é ir buscar uma coisa lá embaixo e evidenciá-la de forma intensa. Tenho a impressão que descobri isso com Koltès e, na verdade, percebi que isso vinha ao encontro do trabalho que eu fazia com Vitez.

**Durante quanto tempo você trabalhou com Vitez?**

Por dois espetáculos somente: *L'Écharpe Rouge* e *Le Prince Travesti*, de Marivaux. O primeiro era uma ópera criada com base em um texto do filósofo Alain Badiou, complexíssima, e que foi recebida de forma muito controvertida. Foi uma experiência magnífica, com um texto dificílimo. Era, em poucas palavras, a história do comunismo mundial e isso de forma musicada. Nada fácil, não é?

**Você também alterna textos clássicos e textos contemporâneos. Essa é uma marca do trajeto profissional de Georges Lavaudant, com quem você trabalhou bastante. Existem outras afinidades entre seu trabalho e o dele?**

Engraçado, acabei de falar de meu pai espiritual, Vitez, e ia dizer que Lavaudant é, para mim, como um irmão mais velho. Quando comecei, depois de ter trabalhado com Vitez, disse para mim mesma: "Agora já sou grande, vou me lançar e criar minha companhia". Não pensei em ser assistente depois daquela primeira experiência. Mas encontrei Lavaudant, que é um diretor muito diferente de Vitez. E isso foi formidável. Com Vitez, eu fazia, como disse, um *continuum* com a universidade, com o pensamento, os textos... E, com Lavaudant, descobri um outro universo. Para mim, ele é um poeta da cena, cria imagens de imensa poesia. Quando digo imagem, não me refiro apenas ao visual: é visual, rítmico, musical, são ambiências no palco. Por exemplo, descobri que ele era alguém que dominava, ao mesmo tempo, espaço, luz e som com uma acuidade técnica que Vitez não possuía. E logo achei isso genial, porque era totalmente complementar ao que eu já conhecia. Como se fosse um outro teatro, realmente. O que é genial no teatro é que ele pode ter tantas formas diferentes... e, de repente, para mim, era um trabalho de colaboração verdadeiramente complementar. E para ele também, acho, porque, de fato, eu ficava mais com os textos, a dramaturgia, a direção dos atores. Portanto, havia algo de muito complementar.

**Como você conheceu Lavaudant e quanto tempo você trabalhou com ele?**

Conheci Lavaudant quando ele chegou ao Théâtre National Populaire – TNP, em Villeurbanne. Foi ali que se deu nosso encontro. Minha companhia estava lá, sediada em Lyon. Michel Bataillon, então dramaturgo de Planchon no TNP, tinha visto meu primeiro espetáculo e reparou na direção de atores. Foi assim que se deu o encontro. Quando começamos a trabalhar juntos, cada um estava muito empenhado na própria trajetória, e chegamos a dizer: "Vamos fazer apenas um espetáculo, só um"; foi engraçado porque acho que acabamos fazendo dez ou onze espetáculos em colaboração. Mas nunca trabalhei só com ele. Eu tinha minha companhia, a Compagnie Parnas. Em certos momentos eu dizia: "Tenho um espetáculo para fazer agora, mas o próximo vou fazer com você". E, depois de algum tempo, percebi que os espetáculos da minha companhia estavam ficando espaçados demais, mas, mesmo assim, Lavaudant e eu renovávamos a colaboração. Não havia uma regularidade. Nunca decidimos que iríamos ficar dez anos juntos. Se tivéssemos decidido isso de antemão, talvez a parceria não tivesse durado tanto tempo.

**Você vê diferenças na estratégia de direção ao trabalhar com textos clássicos e com textos contemporâneos?**

A estratégia não muda, o que muda é o cuidado. Penso que com um autor contemporâneo ficamos sempre mais cuidadosos ou mais atentos, porque ainda não houve a autenticação do tempo, dos séculos... Por exemplo, posso fazer certas coisas com o texto de Shakespeare sem medo de prejudicá-lo. Ele sobreviverá a todos os meus tratamentos. Molière também. E com um autor contemporâneo acho que é preciso ser muito mais cuidadoso, prestar muito mais atenção. É por isso que às vezes criticam os diretores por sua falta de humor em relação aos autores seus contemporâneos. Foi a crítica feita a Stanislawski em relação a Tchekhov e a Chéreau em relação a Koltès. Mas é compreensível, porque há sempre a preocupação com o público: será que ele vai entender o que estamos apresentando? Será que não estamos estragando alguma coisa? As pessoas tomam muito mais precauções. Eu, pelo menos, sou muito mais cuidadosa.

**Você sempre sublinha a marca da contemporaneidade nos textos clássicos com os quais trabalha. Como isso se dá?**

Creio que tem a ver com um tipo de leitura que se pergunta: o que é interessante num texto? Qual a recepção que um texto clássico pode ter hoje? O que não significa que colocá-lo em seu contexto não tenha interesse. Mas qual vai ser a leitura? Um diretor é também alguém que dá a ver aquilo que leu. Nessa medida, tudo o que ele ler, vai ser lido a partir da sua busca de hoje, com as impressões de hoje. Portanto, acho que é isso que vai dar essa forma contemporânea, se é que ela é mesmo contemporânea. Por exemplo, quando montei *Don Juan* na Academia de Pequim, com atores chineses, foi com figurino de época, mas na encenação havia coisas que não remetiam ao teatro clássico, como o fato de utilizar vários atores para o mesmo papel, a presença permanente de um coro, as passagens de cena... Acho que um criador tem uma estética, uma idéia, se muito, e não dezenas delas. Em meu teatro também é muito presente a relação com a morte. Talvez seja um lugar-comum o que estou dizendo, mas acho que poderíamos resumir todo o meu teatro a isso, quer dizer, a uma tal consciência da morte que ela acaba por se transformar em pulsão de sobrevivência, seja

um grito, seja um movimento, algo que irrompe. Em meu *Don Juan* essa era a idéia principal: uma espécie de desafio permanente, uma provocação para escapar do peso insuportável da morte. Então, vamos lá, vamos provocá-la para ver o que vai acontecer; que ao menos aconteça alguma coisa. É uma idéia paradoxal, o medo e a provocação conjugados, e isso era ainda mais difícil de ser entendido numa cultura que não tem a mesma relação que nós com a morte. E nós, ocidentais, não temos todos a mesma relação com ela, mas em nossa cultura comum temos, ao menos, palavras para nos referir a isso. E o extraordinário foi que o sentido não passou pelas palavras, mas pelo corpo. Eu tinha medo, aliás, de que o sentido não passasse. Num dado momento, achei que não conseguiria fazer os atores entenderem. Mas com os exercícios que propus, exercícios físicos e coletivos, especialmente com um exercício coletivo que funciona como um objetivo a ser atingido em conjunto, havia essa pulsão. E no dia em que fizemos isso com o *Réquiem* de Mozart como fundo, sem palavras, vi que o espetáculo estava começando a surgir. Vi que podíamos avançar juntos.

**Você poderia descrever melhor esse exercício coletivo?**

Esse exercício coletivo, que chamo de exercício das ondas (e que está ficando famoso no mundo inteiro: para minha surpresa me pediram recentemente que o fizesse no México!), é muito difícil de explicar, mas se trata genericamente de uma pesquisa em torno do gesto pleno, com regras rígidas, e que consiste em seguir um guia, com o mesmo gesto e as mesmas sensações, levados não de maneira individual mas numa espécie de "hipnose" coletiva. Cada exercício desenvolve em seguida um tema particular: o que escolhi para *Don Juan* propunha que o guia andasse bem lentamente na direção de um interlocutor à sua frente, que era a sua morte, ele deveria chegar diante dela para, no fim, lhe dar a mão e desmoronar. É, na verdade, um resumo de toda a minha leitura de *Don Juan*, mas vivida de maneira física, com o medo, o desafio etc. etc. e isso vivido por todos ao mesmo tempo. Esse exercício é sempre feito com música; nesse caso era o *Réquiem*, que já traz em si mesmo esse tipo de emoção. Não sei se ficou claro.

**Você tem uma grande experiência em pedagogia na área da atuação. Quais são os pontos mais importantes na formação de um ator? É diferente o trabalho de preparação de atores para um texto clássico e para um texto contemporâneo?**

Não acho que seja diferente, mas talvez o texto contemporâneo seja mais perigoso, no sentido da tendência à banalidade ou ao cotidiano. Um clássico corre menos esse perigo, considerando-se que há a distância da forma, a distância de uma linguagem que não é nunca a linguagem cotidiana. Enquanto em Koltès, por exemplo, e isso me impressiona muito, as pessoas parecem acreditar que se trata da linguagem do dia-a-dia. Diante de uma peça contemporânea, é mais fácil pensar que se está lidando com uma linguagem cotidiana, o que não ocorre, claro, quando se lida com Racine. Porque em Racine a forma está pronta. Com o contemporâneo, pode ser muito divertido gravar coisas na rua, mas depois é preciso dar a esse material a forma capaz de transpô-lo da rua para o palco. No Brasil, além desse problema – conversei a respeito com atores daqui –, há o medo da televisão, a angústia da psicologia. Acho que é preciso tomar muito cuidado para que essa angústia não se torne uma coisa paralisante. Ao contrário, é preciso conseguir atuar com essa angústia e apesar dela, saber onde está o perigo. Encará-la para chegar a transpô-la e ir adiante. Encará-la, porque o que chamamos naturalismo, a interpretação natural, é outra coisa, é um código. Aprendi

com Vitez que esse naturalismo não é mais natural, por exemplo, do que declamar Racine como se fazia no século XIX. São dois códigos. Então, é preciso saber como funciona esse código "natural" para poder sem medo se livrar dele, como de um fantasma ou de um espantalho.

**Você é apaixonada pela obra de Koltès. Quais são os aspectos dessa dramaturgia que mais a atraem? Quais são os desafios, as imposições que ela apresenta?**

Fiquei realmente apaixonada por Koltès. Creio que esse tipo de identificação em relação a um texto não acontece com freqüência, talvez seja realmente raríssimo. Eu tinha visto *Combate de Negro e de Cães*, montado por Chéreau, que era um espetáculo belíssimo, do qual gostei muito. Mas não cheguei a sentir aquele amor à primeira vista pelo autor. Foi como se a encenação tivesse ficado em primeiro plano. Captei um certo tom, mas não percebi nitidamente uma escrita particular. Foi somente lendo outra peça dele, *Roberto Zucco*, por sobre o ombro de uma secretária que estava datilografando o texto, que me apaixonei por Koltès. Por puro acaso, comecei a ler justamente a cena que foi, para mim, como uma punhalada no coração: a cena oito, pouco antes da morte do personagem. É um monólogo no qual Zucco diz que seria preciso ampliar os cemitérios e fechar as escolas, pois havia palavras demais. Foi, realmente, uma punhalada no coração. Dá a impressão de que foi você quem escreveu aquilo numa vida anterior. Uma espécie de identificação e de absoluta necessidade que era como um sentimento amoroso que nunca mais me deixou e que ficou sendo como um acompanhamento ao mesmo tempo técnico e sentimental.

**A adaptação de textos literários, narrações ou romances é uma das formas da dramaturgia contemporânea. Quais os desafios da transposição de uma linguagem para outra? Você trabalha com algum dramaturgo ou você mesma se encarrega das adaptações das obras literárias que transpõe para o palco?**

Essa também eu acho que é uma das heranças de Antoine Vitez. Porque ele foi um dos primeiros a se darem essa liberdade. A famosa fórmula "fazer teatro de tudo" permitia que ele adaptasse um romance de Aragon ou uma entrevista de jornal. E essa liberdade é fascinante, e é algo cada vez mais comum. Isso talvez tenha a ver com as novas escritas feitas no palco, com a importância do papel do diretor, do qual alguns se queixam, aliás, dizendo que ele ocupa muito espaço, que é muito arrogante! Sim, há conflitos desse tipo. Sempre houve. É uma rixa que volta regularmente quase nos mesmos termos. Em agosto de 2007, a revista *Nouvel Observateur* publicou um balanço do Festival de Avignon daquele ano, feito por Juillard, que é um grande apaixonado por teatro, e ele estava enfurecido com os diretores, e dizia: "Estamos cansados desses diretores, é preciso que eles ouçam os textos, que eles nos passem os textos como eles são, e pronto". O que quer dizer isso, passar um texto como ele é? É uma espécie de obsessão.

Mas, continuando, de fato, em relação ao que chamamos de novas escritas cênicas, é como se o próprio trabalho de palco gerasse uma escrita. Nessa medida, é verdade que comecei com essa liberdade. Já meu primeiro espetáculo era a adaptação de uma novela, que se prestava muito a isso, pois era uma série de depoimentos sucessivos, como num tribunal. Mas não era uma situação teatral escrita como tradicionalmente se faz. Era um texto de Ryunosuke, era uma novela. E de cara houve esse desejo de uma escrita cênica.

Montei trechos dos diários de Marcel Jouhandeau, cruzando-os com os diários de Elise, sua mulher. Um jogo de olhares cruzados e uma espécie de questionamento da verdade. Aqui também havia uma escrita cênica. Geralmente não trabalho com um dramaturgo, o texto é algo que surge durante a construção do trabalho. Dentro desse espírito, usei também muita colagem, fiz colagens com textos de Koltès (*Materiais Koltès*, *Fragmentos Koltès*), como se nos divertíssemos costurando peças e personagens diferentes; com Pasolini (*Quem Sou Eu?*). Montei um *Fausto* que era realmente uma escrita cênica. Era um questionamento sobre o mito de Fausto em nossa época: o que é esse mito hoje? Fazíamos também improvisações, que serviam de material de base, e se acrescentavam a trechos de Goethe, Klinger, Marlowe. Mas sempre partindo do questionamento do palco. É interessante, porque isso não quer dizer que colocamos o texto em segundo plano. Quer dizer simplesmente que o sentido é dado pelo espaço cênico, mas que depois o texto vem se inscrever no seu interior, sem que um precise estar na origem do outro. E também gosto de trabalhar com peças. Em *Santa Joana dos Matadouros*, de Brecht, havia muitos cortes, mas não havia alteração do texto.

**Você vê grandes tendências na dramaturgia contemporânea? Como distinguir os criadores dos diluidores?**

É muito difícil saber. Primeiro, por exemplo, a própria escrita dramática é muito difícil de ser julgada. Ler um texto teatral é muito complicado. Cada vez percebo com mais clareza que há especialistas que simplesmente não sabem ler teatro. E lamento muito que não se tenha mais tempo para submeter os textos à prova do palco. Porque acho que há escritas que precisam da boca, da língua, do corpo para encontrar seu espaço. E não é fácil saber isso só com a leitura. Há coisas bastante fáceis de saber. Quando recebemos muitos textos, sempre há vários sobre os quais logo se diz: "Isso não me interessa". O que não quer dizer que não sejam interessantes, mas que a mim não interessam. Mas também há outros sobre os quais a gente pensa: "Olha só! Aqui tem alguma coisa". E valeria a pena testá-los. Na minha companhia, tentamos abrir espaço para isso, para esse instrumental, para poder experimentar as coisas. O que é que acontece com os autores contemporâneos? Com alguém como Lagarce, por exemplo, que só está sendo montado depois que morreu. O que isso nos diz, independentemente do mito do autor morto? E, além disso, é imprescindível experimentar no palco uma determinada escrita para, assim, conhecer sua potência. Ou sua impotência. Já me aconteceu de montar autores que eram muito sedutores quando lidos, mas que, depois do trabalho no palco, pareciam muito mais fracos: havia alguma coisa que não funcionava.

**Quais são as tendências no panorama da dramaturgia francesa contemporânea?**

Creio que é difícil caracterizar uma tendência, falando de escrita contemporânea. Há tendências fortes, mas que são muito diferentes entre si. Na escrita teatral francesa, não sei por que, talvez por eu ter tido uma relação tão forte com Koltès, tenho dificuldade em encontrar, hoje, um autor cujo texto eu ache que, sozinho, me baste, entende? Daí vem, talvez, essa vontade da escrita cênica, de colagem, de material díspar; porque tenho dificuldade em encontrar um autor que me traga aquilo que procuro. Pode ser que, como diretora, eu esteja precisando passar por outra coisa. É possível. O fato é que, na dramaturgia francesa contemporânea, encontro, com freqüência, algo um pouco autista nos textos que leio. Isto é, uma tendência à introspecção. Isso está mudando um pouco, daí, talvez, essa idéia da explosão

do material cênico, das escritas cênicas. Porque, efetivamente, o que é a especificidade do teatro, essa coisa coletiva, da partilha... Há regras, necessidades que são do palco, que não são as necessidades do romance, da literatura. E, de repente, como partilhar esse espaço?

**Num país como a França, que tem uma grande tradição clássica na dramaturgia e na interpretação, que inovações didáticas você vê na formação dos novos atores, por parte das instituições de ensino? O Conservatoire ainda é a referência mais forte na formação deles?**

Sim, o Conservatoire continua a ser... Mas há uma estrutura hierarquizada na França entre as escolas. O Conservatoire continua sendo a escola de elite. É o melhor passaporte para o acesso à profissão. O concurso de admissão é realmente difícil. São aproveitados apenas 30 candidatos selecionados entre 1.500, em média. Quem é aceito, em geral, é gente que já passou por duas ou três outras escolas antes, que já tem uma formação. Logo, obrigatoriamente, o Conservatoire é a escola para a qual se voltam os olhos dos profissionais, seja de cinema, seja de teatro. O Conservatoire fornece como que uma garantia técnica daqueles que forma.

**Hoje se observa uma diminuição do público em relação a dez anos atrás. Está havendo uma perda do espaço do teatro na sociedade?**

Penso que se deve tomar cuidado, porque há coisas que são ditas com muita facilidade, mas que não são obrigatoriamente verdadeiras. Sempre se diz que antigamente era melhor. Muita gente afirma: "A escola na França não é mais nada, antes era ótima". Ou: "Ninguém mais lê; antes lia-se muito". E no nosso caso: "Antes, ia-se ao teatro; hoje não se vai mais". Nada disso é verdade. As coisas mudaram, mas não eram forçosamente melhores antes. Então é preciso tomar cuidado com esse tipo de abordagem. Há uma carta de Sarkozy para a ministra da Cultura francesa falando do fracasso da democratização cultural... Isso é muito grave. Não quero ouvir coisas assim, porque, por exemplo, quando comecei a trabalhar em Gap, onde estou até hoje, o potencial de público para um espetáculo sem estrelas de televisão, mesmo com grandes diretores como Lavaudant, era de 125 espectadores. Isso mesmo. Gap é uma pequena cidade de 38 mil habitantes. E havia um público médio de 125 pessoas. E eu fui fazendo com eles um trabalho de formação, de comunicação. Da verdadeira comunicação, não da comunicação de gênero publicitário, mas tentando construir relações verdadeiras. Hoje, para minhas criações, há um público de 1.500 espectadores, numa cidade de 30 mil habitantes! É muita coisa! Portanto, não quero que venham me dizer que o teatro "globalmente" vai mal. O que significa "globalmente"? Significa que muita gente abandonou essa missão de democratização cultural, que há muita gente que valorizou outras coisas e, agora, vem criticar.

Então, não concordo que o público esteja diminuindo. Sou veemente a respeito disso, porque não podem nos acusar de fracasso depois de terem feito tudo para nos destruir. Não quero citar ninguém, mas quando se montam espetáculos nos quais tudo é feito para ficar distante do público, sempre com a idéia de que "eu sou artista e não quero nenhuma relação com o público..." Se valorizarmos isso, depois não poderemos dizer: "Ah, hoje há menos público para o teatro". Quando falei dos autores que tendiam a um tipo de autismo, estava falando disso também. E quando se diz: "Quero

fazer alguma coisa que se refira a mim, que me dê prazer e pouco me importa se o público vai gostar ou não, isso não é problema meu..." Eu discordo totalmente: claro que é problema nosso. Claro que isso não quer dizer que se vá fazer a coisa mais fácil, mais facilitada; isso quer dizer que, quando se toma a palavra diante de um auditório, temos que ter obrigatoriamente algo a compartilhar.

**Quando você escolhe seu repertório, como o público influencia a sua decisão?**

Isso é um vai-e-vem permanente. Já na decisão de montar uma peça pode haver escolhas muito diferentes. Falei de minha paixão por Koltès, e é claro que temos sempre vontade de compartilhar essas paixões. Compartilhar o mesmo amor que eu pude sentir ao lê-lo. Por que decidi montar *Santa Joana dos Matadouros*? Era o primeiro Brecht que eu estava montando, então, não podia dizer que eu fosse uma brechtiana. É que simplesmente havia no ar algo que me angustiava muito, que é aquele sentimento de impotência diante de um mundo que se compreende cada vez menos. Tem-se a impressão de que ele é cada vez mais virtual e que não temos influência nenhuma sobre ele: é essa a idéia de globalização, de uma economia todo-poderosa, que funciona sozinha; mas, ao mesmo tempo, somos cada vez mais informados, ficamos sabendo cada vez mais coisas, e, no entanto, temos a impressão de ter cada vez menos poder sobre elas. Daí as situações de depressão, não individual, mas de toda a sociedade. Na França, estamos passando por um estado depressivo; na Europa, de modo geral, há um estado depressivo evidente, é só verificar o consumo de antidepressivos.

Claro que em *Santa Joana* eu tinha vontade de dividir a idéia de que as coisas nos parecem tão familiares, e estamos tão imersos nelas que temos a impressão de serem imutáveis. E é exatamente esse o distanciamento brechtiano: colocar o familiar a distância para poder analisá-lo como uma coisa estranha, aleatória, e, portanto, modificável. Como no exemplo de Galileu, que se afastou para se perguntar por que o lustre oscilava, eu tinha vontade de fazer o mesmo com os mecanismos econômicos. Achava que seria genial. Os jovens, principalmente, já nasceram com esse peso nos ombros, com a impressão de que não há nada a fazer. Brecht, em *Santa Joana*, mostra que isso é uma construção que podemos analisar, logo, sobre a qual se pode intervir. Eu tinha muita vontade de partilhar essa idéia. Principalmente com os jovens. E fiquei muito comovida, porque recebi um e-mail de um rapaz dizendo que, se não tivesse visto *Santa Joana dos Matadouros,* ele poderia ter-se suicidado, pois tinha enfiado na cabeça que, decididamente, não era feito para este mundo. Ele se achava muito babaca para este mundo, essa foi a palavra que ele usou. E me escreveu: "Depois de ter visto a peça, eu disse: esse mundo é que é babaca, e isso me deu força".

**Atualmente, você é artista associada do Teatro de Gap. Como é trabalhar fora de Paris? Como é a relação entre Paris e os outros centros de criação?**

Há um equipamento cultural muito bom no país todo. Mas, contrariamente à Alemanha, a França é um país incrivelmente centralizado. Tudo fica centrado em Paris. Fazer uma turnê sem passar por Paris é quase impossível. Foi uma escolha minha trabalhar em outra região. Falei do distanciamento proposto por Brecht. Talvez, em Paris, o fato de estar no centro dos sistemas que estão na moda não me permitisse esse distanciamento, um olhar afastado,

capaz de não considerá-las familiares, e, por isso, capaz de tentar analisá-las como fenômenos completamente superficiais, passageiros como todas as modas. Além disso, em Gap, pude fazer um trabalho intenso de relações com o público, como falei. Trabalhei quase sempre fora de Paris. Faz 15 anos que sou artista associada ao Teatro de Gap, nas montanhas.

Nos dois últimos anos, associei-me a mais dois outros teatros: Martigues, perto de Marselha, e Cavaillon. Mas é meio complicado... Outro dia, numa reunião em Belo Horizonte, as pessoas me diziam que aqui tudo fica centrado em São Paulo ou no Rio de Janeiro. Na França é assim. E é principalmente na cobertura da mídia que há uma grande injustiça. E isso é que é preciso questionar, em vez de acreditar que nunca acontece nada em outras cidades, o que não é verdade. É que o sistema liberal faz com que haja cada vez menos espaço para a cultura nos jornais e na mídia em geral. Mas é tempo de dizer "basta!". Forçosamente, os jornalistas, com tão pouco espaço e tantos acontecimentos a noticiar em Paris, não vão se deslocar para outras cidades. Logo, é preciso refletir sobre isso para contrabalançar esse efeito. Ou encontrar um contrapoder pelo qual se poderia dispensar a mídia, através de uma relação direta com o público – o que já foi feito numa certa fase da história do teatro – ou conseguir convencer os profissionais da mídia dessa necessidade, não sei como... De todo modo, e volto mais uma vez a Brecht, não se pode continuar a agir como se esse estado de coisas fosse imutável.

**Quais são as suas estratégias de produção financeira dos espetáculos?**

Tenho a sorte de ter uma companhia bastante reconhecida, então, nos beneficiamos de convênios. Os nossos são de três anos. Durante três anos temos a garantia de receber uma subvenção regular do Ministério da Cultura, do governo regional e do governo local. Isso nos permite ter um funcionamento estável. E há ainda as co-produções que estabeleço com os teatros associados. É uma tranqüilidade que não existe aqui, pelo que entendi. Entretanto, não tenho a mesma estabilidade que teria dentro de uma instituição como um Centre Dramatique. Neles, as subvenções são muito mais altas. Sem falar que as verbas para a manutenção e a capacidade de produção são muito maiores também. Evidentemente há limitações, idéias esclerosadas, tudo isso também.

Mas o que é um pouco complicado, quando se é uma companhia independente, ainda que com apoio governamental permanente, é que para as co-produções, é preciso convencer vários co-produtores. Não tenho bala na agulha para produzir sozinha um espetáculo. Em Gap, eles confiam em mim a tal ponto que não preciso mais me submeter previamente à aprovação deles para montar um espetáculo. Mas quando há três ou quatro produtores associados, há todos os "inconvenientes" da democracia, quer dizer, se eu me apaixonar por algo cujo resultado não possa ser previsto, de saída, vou ter que conseguir convencê-los. O fato de ter vários co-produtores faz com que seja mais fácil produzir os espetáculos imagináveis de antemão, não os mais difíceis. É isso.

**Quem são esses co-produtores? São empresas?**

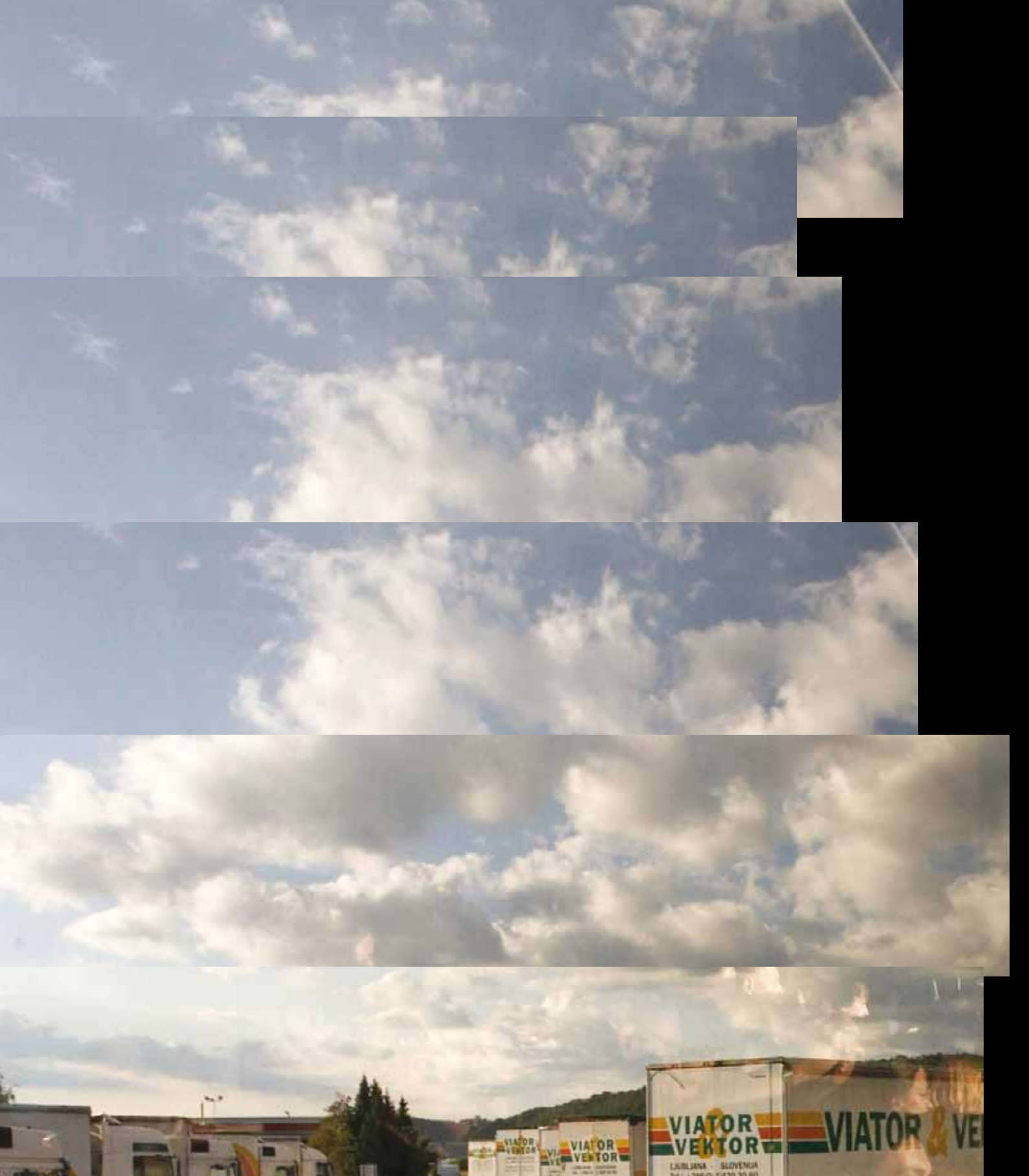
Não. Ainda não. Mas isso vai acontecer, infelizmente. No momento, na França, os co-produtores são os responsáveis pelos teatros, são os próprios teatros. Por exemplo, para *Santa Joana*, eu tinha minha companhia, o Teatro de Gap, o de Cavaillon e o de Martigues como co-produtores. Isso significa que eles concordam em apostar no espetáculo e comprá-lo antes de vê-lo, permitindo que você faça a cenografia, pague os atores etc.

**E depois você se apresenta em todos esses locais e ainda faz uma turnê pela França?**

Depois, quando eles assistem, se gostam, o espetáculo pode viver por um bom tempo. Foi o que aconteceu com *Santa Joana*. A primeira temporada foi nos teatros envolvidos na co-produção e, como tivemos um grande sucesso de público, o espetáculo ainda está sendo apresentado. Este é o segundo ano de apresentações. O que é muito bom, dada a dificuldade de divulgação. Não posso me queixar. E, em relação ao Brasil, seria obsceno eu me queixar. Simplesmente quero dizer que todo sistema tem seus perigos também. Por exemplo, o *Fausto*, que era um espetáculo de que gostei muito, a meu ver não teve a sobrevida que deveria ter tido. O Théâtre de la Ville, co-produtor em potencial, perguntou-me que ator conhecido estava no elenco. Nenhum. Então, ao menos o texto é famoso? Eu disse que não, que o texto seria escrito no decorrer dos trabalhos de palco. Então me disseram não. Queriam o que chamo de teatro previsível. É esse o perigo que está à espreita. Depois dizem que o teatro francês não se arrisca, não ousa. É possível encontrar dois loucos para essas empreitadas, mas encontrar dez já fica mais difícil.

Rio de Janeiro, 21 de novembro de 2007.

# biografias


VIATOR
VEKTOR
LJUBLJANA - SLOVENIJA
VIATOR & VE

**Antônio Araújo** é formado em direção teatral pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, da qual é professor. Desde 1991, dirige o Teatro da Vertigem, que produziu os espetáculos *O Paraíso Perdido*, *O Livro de Jó* e *Apocalipse 1,11* e, mais recentemente, *BR-3* e *História de Amor*, de Jean-Luc Lagarce. Entre 1996 e 1997, Araújo estagiou nos Estados Unidos com bolsa do John F. Kennedy Center for the Performing Arts. Atualmente, conclui a redação de sua tese de doutorado, centrada em pesquisa sobre direção e processos coletivos de criação.

**Béatrice Picon-Vallin** é diretora de pesquisas no Centre National de la Recherche Scientifique - CNRS (Centro Nacional da Pesquisa Científica), professora de história do teatro no Conservatório Nacional Superior de Arte Dramática de Paris, diretora das coleções *Arts du Spectacle* (CNRS), *thXX* (L'Âge d'Homme, Lausanne) e *Mettre en Scène* (Actes Sud-Papiers). Especialista em teatro do século XX, suas pesquisas abrangem o teatro russo, as questões relativas à história do teatro europeu do século XX, à encenação, ao trabalho do ator e às relações da cena com as imagens (cinema, vídeo, novas tecnologias).

**Catherine Marnas,** atriz e diretora, foi assistente de Antoine Vitez e de Georges Lavaudant até 1994. Sua primeira encenação foi *Rashomon*, em 1986. Artista associada ao Théâtre La Passerelle/Gap, desde 1991. Encenou *Vania*, baseado em Tchekhov; *Les Diablogues*, de R. Dubillard; *Roberto Zucco*, de Koltès (no México); *Fragments Koltès*, *Marys' à Minuit*, de Serge Valletti; *Premier Conte sur le Pouvoir*, de Pasolini; *Eva Perón*, de Copi; *Faust ou la Tragédie du Savant*, Goethe/Marlowe; *Santa Joana dos Matadouros*, de Brecht. Em 1999, obteve o Grande Prêmio Nacional do Ministério da Cultura francês na categoria jovem talento das artes cênicas.

**Clóvis Massa** é professor de teoria e história do teatro no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, em Porto Alegre, e integrante do programa de pós-graduação em artes cênicas da mesma instituição. Doutor em letras na área de teoria da literatura pela Fale-PUC/RS, com estágio doutoral na Université Paris 8 – Saint-Denis. Mestre pela ECA/USP, e bacharel em artes cênicas pelo DAD/UFRGS. Autor de *Estética Teatral e Teoria da Recepção* e *Histórias Incompletas*.

**Günther Heeg** é professor titular de ciências teatrais da Universidade de Leipzig e vice-diretor da Faculdade de História, Artes e Ciências Orientais dessa universidade; co-diretor do projeto internacional Mind the Map – History Is Not Given e membro da direção da Sociedade Heiner Müller. Autor de *O Fantasma da Figura Natural. Corpo, Linguagem e Imagem no Teatro do Século XVIII* (2000), *Sinais de Vida do Mausoléu. Estudos Brechtianos no Berliner Ensemble* (2000), *Imobilidade e Movimento. Estudos Intermediais sobre a Teatralidade de Texto, Imagem e Música* (em parceria com Anno Mungen, 2004).

**Kil Abreu** é mestre em artes e doutorando em letras pela Universidade de São Paulo - USP. Jornalista, crítico e pesquisador do teatro. É membro da Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA, e do júri do Prêmio Shell. Foi crítico do jornal *Folha de S.Paulo* e diretor do Departamento de Teatro da Secretaria Municipal de Cultura, na gestão de Marta Suplicy. Atualmente escreve para a revista *Bravo!*, é curador do Festival Recife do Teatro Nacional e dirige a Escola Livre de Teatro de Santo André, onde também coordena o Núcleo de Estudos do Teatro Contemporâneo.

**Laymert Garcia dos Santos** é sociólogo e professor titular do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas - Unicamp. Doutor em ciências da informação pela Universidade de Paris 7, é autor de, entre outros livros, *Politizar as Novas Tecnologias* (Editora 34). Escreve regularmente ensaios sobre as relações entre tecnologia e cultura, sociedade e ambiente.

**Michael Billington** é crítico de teatro do *The Guardian* desde 1971 e do *Country Life* desde 1986. Autor das biografias de Harold Pinter e Peggy Ashcroft, de estudos críticos sobre Tom Stoppard e Alan Ayckbourn, e da coleção de críticas *One Night Stands*. Editou *Directors' Shakespeare: Twelfth Night* e *Stage and Screen Lives*. Em 2007 publicou *State of the Nation* – história do teatro britânico desde 1945. Ministra palestras, participa de programas de rádio sobre artes, leciona teatro na University of Pennsylvania e no King's College London e é membro honorário do St. Catherine's College, Oxford.

**Óscar Cornago** é pesquisador no Centro de Ciências Humanas e Sociais do Conselho Superior de Investigações Científicas de Madri. Estudioso da história e da teoria do teatro contemporâneo, dedicou-se nos últimos anos à pesquisa sobre a teatralidade como um conceito chave para entender a modernidade. Integra o grupo Artea, vinculado ao Arquivo Virtual das Artes Cênicas. Entre seus últimos livros estão *Discurso Teórico y Puesta en Escena en los Años Sesenta; Resistir en la Era de los Medios; Políticas de la Palabra; Pensar la Teatralidad,* e *Éticas del Cuerpo*.

**Peter Pál Pelbart** é filósofo e ensaísta. Nasceu em Budapeste, estudou em Paris e atualmente vive em São Paulo, e é professor titular de filosofia na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP. Escreveu principalmente sobre loucura, tempo e subjetividade. Publicou entre outros livros *O Tempo Não-Reconciliado* e *Vida Capital*. Traduziu várias obras de Gilles Deleuze. É coordenador da Companhia Teatral Ueinzz.

**Sérgio de Carvalho** é dramaturgo e diretor de teatro, fundador da Companhia do Latão, grupo de pesquisa teatral de São Paulo. É professor de dramaturgia e crítica do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo - USP. Foi professor de teoria do teatro na Universidade Estadual de Campinas - Unicamp. É mestre em artes e doutor em literatura brasileira pela USP, com tese sobre o teatro modernista. Foi jornalista, cronista e colaborador de diversos veículos de imprensa. Organizou o livro *O Teatro e a Cidade* (2004). É editor da revista *Vintém*. Em fevereiro de 2007, fez palestra na Brecht-Haus de Berlim sobre sua experiência com teatro dialético no Brasil.

**Stefan Kaegi** desenvolve seu trabalho com base em biografias reais e em espaços não teatrais. Com Helgard Haug e Daniel Wetzel, Kaegi integra o coletivo de diretores de teatro Rimini Protokoll, que ganhou fama com suas ações e intervenções teatrais no espaço público, com as encenações de atores readymade em espaços teatrais. Com a autora e diretora Lola Arias, dirigiu *Chácara Paraíso,* em São Paulo, *Soko São Paulo*, em Munique, e *Airport Kids*, na Suíça.

# Organizadoras

**Fátima Saadi** é dramaturga do Teatro do Pequeno Gesto, e editora da revista de ensaios *Folhetim* e da coleção *Folhetim/Ensaios*, publicadas pela companhia. É tradutora de peças de Genet, Diderot, Beckett, Maeterlinck, Lessing e de livros sobre teatro e integra o conselho consultivo da *Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro*. Formada em teoria do teatro, com especialização em filosofia da arte, é mestre e doutora em comunicação e cultura. Foi professora da Escola de Teatro da Unirio e da Casa das Artes de Laranjeiras - CAL.

**Silvana Garcia** é pesquisadora e dramaturga, professora de teoria do teatro da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo - EAD/USP; autora dos livros *Teatro da Militância* (Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo) e de *As Trombetas de Jericó. Teatro das Vanguardas Históricas* (Hucitec/Fapesp), entre outras publicações. Integra o corpo docente da cátedra itinerante de teatro latino-americano e a equipe gestora do Archivo Virtual de Artes Escénicas, mantido pela Universidade Castilla La Mancha, na Espanha. Foi consultora do projeto Próximo Ato, do Itaú Cultural, em 2004 e 2005.

# créditos

**Organizadoras**
Fátima Saadi
Silvana Garcia

**Projeto Gráfico**
Carolina Tegagni

**Tradução**

teatralidade e ética
Carmem Carballal

transit existence – a contemporaneidade do teatro
George Sperber
Revisão: Mariane Hemesath

um mapa da dramaturgia contemporânea: uma perspectiva britânica
Marco Aurélio Nunes

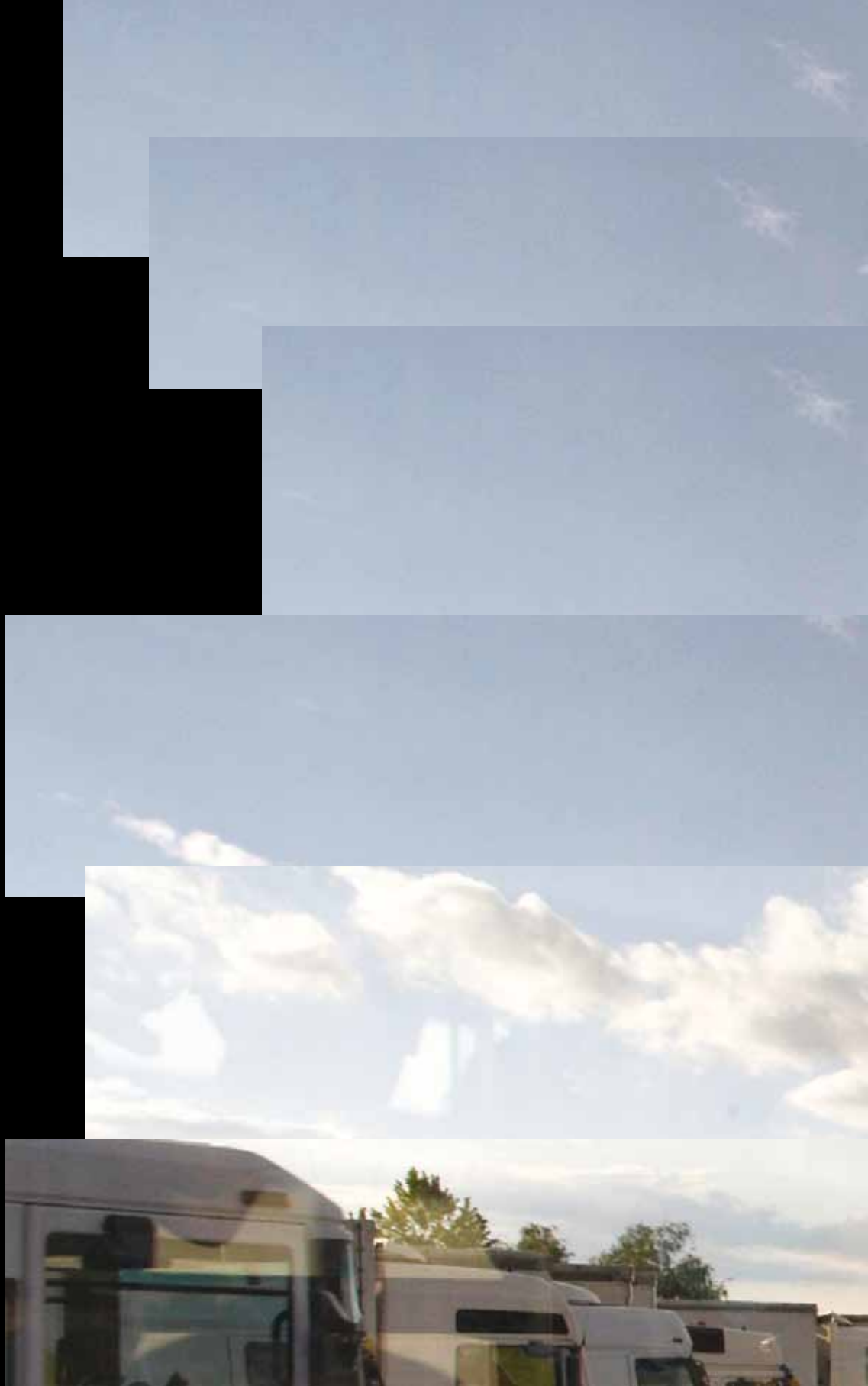
a propósito do teatro de grupo
Marina Gilii

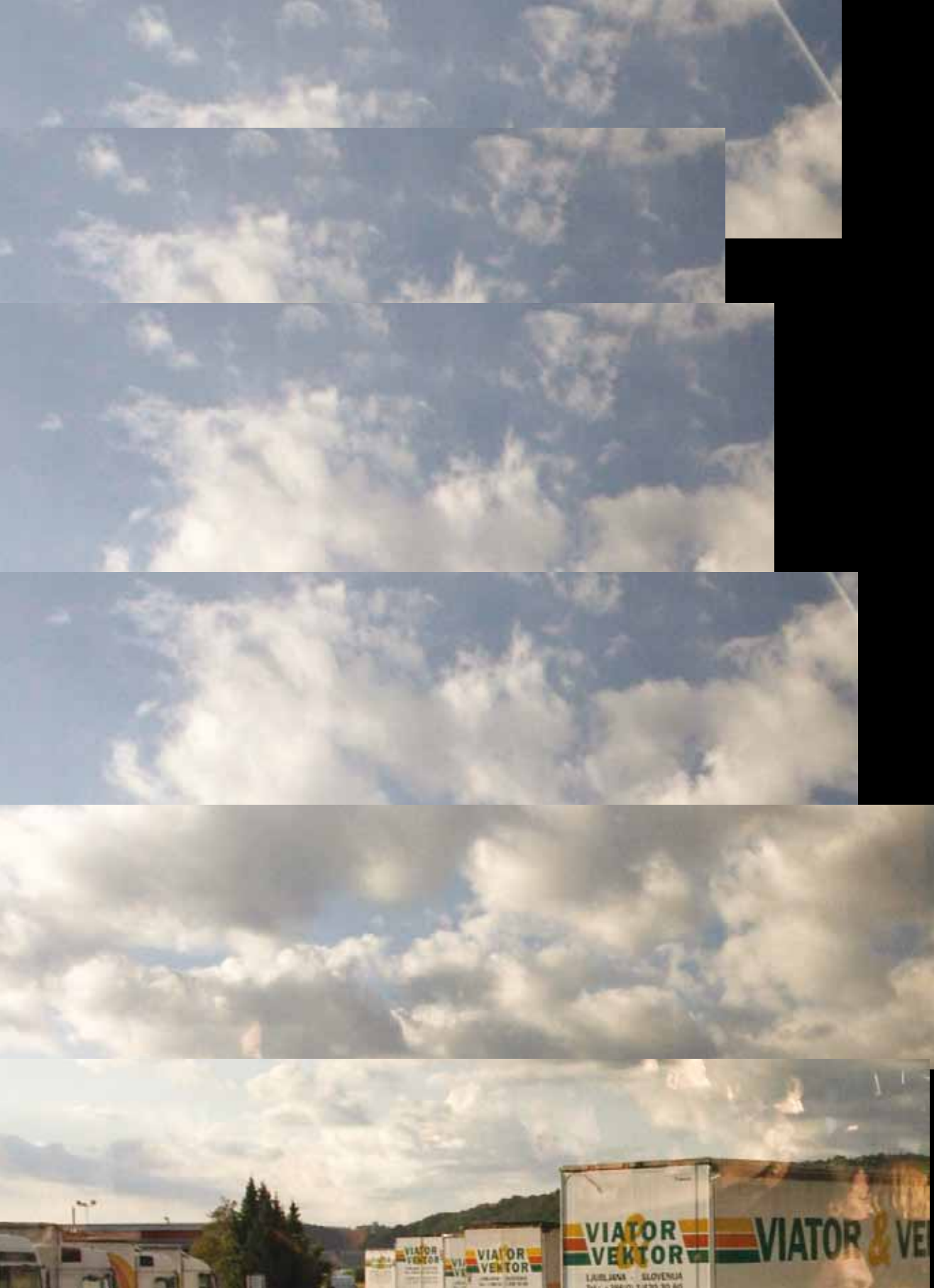
o compartilhamento dos sentidos
entrevista Catherine Marnas
Luciano Loprete

Esta publicação foi concebida pela equipe do Itaú Cultural

# apoio

BRITISH COUNCIL
GOETHE-INSTITUT SÃO PAULO
Liberté • Égalité • Fraternité RÉPUBLIQUE FRANÇAISE EMBAIXADA DA FRANÇA
EMBAJADA DE ESPAÑA EN BRASIL
aecid CENTRO CULTURAL SÃO PAULO




VIATOR
VEKTOR
LJUBLJANA - SLOVENIJA
VIATOR & VE